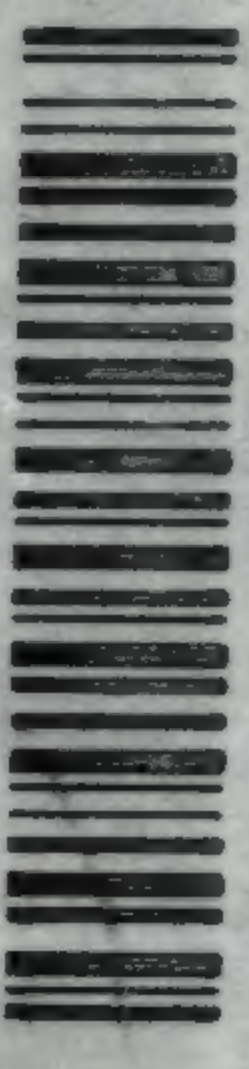




Bibliotheca Alexandrina



0661106

جامعة عين شمس
كلية الألسن
قسم اللغة العربية

الخطاب الشعري عند نزار قباني

(دراسة أسلوبية)

بحث لنيل درجة الدكتوراه
إعداد الباحث: أشرف محمد فريد غنام

إشراف

د. ليلي خميس
مدرس الدراسات اللغوية بقسم اللغة العربية
بكلية الألسن جامعة عين شمس

أ. د. سعيد حسن بحيرى
أستاذ الدراسات اللغوية بقسم اللغة العربية
بكلية الألسن جامعة عين شمس

شكر وتقدير

وبعد ...

فإذا كنت قد قصرت فالكمال لله وحده ، والأملُ كلَّ الأمل أن نصل بهذا العمل إلى الصورة المثالية من خلال المناقشة وإسهامات السادة الأساتذة في سد الثغرات وجبر ما شابه من قصور ، فلقد أسعدني وأثلج صدري أن يوافق على مناقشتي عالمان جليلان تجاوزت سمعتهما الآفاق بغزارة العلم ودمائة الخلق هما أ.د. فتح الله سليمان أستاذ الدراسات اللغوية بكلية الآداب جامعة حلوان ، وأ.د. محمد رجب الوزير أستاذ الدراسات اللغوية بكلية الألسن جامعة عين شمس ، وكم تمنيت في يوم من الأيام أن أتتلمذ على يديهما ، وتحققت الآن هذه الأمنية ، فشكراً لله تعالى .

وإن كنت قد وقفت فهو توفيق لا أدعيه لنفسي ولكن أنسبه إلى الله تعالى ، ومن بعده إلى أستاذي الفاضل أ.د. سعيد حسن بحيري الذي لم يبخل علي بالمشورة والرأي السديد ، والذي أدعو من أجله العلي القدير أن يهبه من فضله بقدر ما يعطيه لتلامذته من علم وجهد وحسن توجيه ، كما أنه لا يفوتني في هذه المناسبة أن أشكر أستاذي وأبي الروحي أ.د. محمد عوني عبد الرؤوف الذي شملني بعطفه ورعايته منذ أن التحقت بقسم اللغة العربية بهذه الكلية ، ولولاه لما كنت بينكم الآن ، وأرجو أن يكون هذا العمل اعترافاً مني بفضله وتعبيراً عن شكري وامتناني له . كما أشكر د. ليلي لكرمها وقبولها المشاركة في الإشراف برغم ضيق الوقت وحرص الموقف ، فلها مني كل تحية .

وأخيراً أشكر أسرة مكتبة اللغة العربية وعلى رأسها الأستاذ مطراوي لما قدمه لي من مصادر ومراجع أفادتني في إخراج هذا البحث على هذه الصورة .

مستخلص

هذه رسالة دكتوراه مقدمة من الباحث : أشرف محمد فريد يوسف غنام
عنوانها : " الخطاب الشعري عند نزار قباني ، دراسة أسلوبية "
تأتي أهميتها من المنهج المتبع فيها وخصوصاً في بابها الأول " أسلوبية العدول " الذي لا يزال
جديداً على تحليلنا اللغوي لنصوصنا الشعرية ، وخاصة في دراساتنا للشعر الحر .
كما تأتي أهميتها من تعرضها لهذا الشاعر الذي لم يدرس دراسة لغوية أو أسلوبية بالقدر الكافي ، ربما
لأن ما التصق به من ألقاب كشاعر المرأة أو شاعر الحب جعلت معظم الدراسات حوله دراسات نقدية
تتناول إبداعه الشعري ودور المرأة في حياته وفي أدبه إلى آخر هذه الدراسات النقدية .

أجزاء الرسالة

تتكون هذه الرسالة من مقدمة وبابين وخاتمة .
المقدمة تتناول التعريف بالشاعر وأعماله وبالمنهج الذي سوف نتبعه ، وهدف الرسالة وأجزائها .
الباب الأول : " في أسلوبية العدول "

يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة العروضية) ويتكون من المبحثين التاليين :

١- الأوزان الشعرية .

٢- القافية .

الفصل الثاني : (الدراسة الصرفية الدلالية) يتناول المبحثين التاليين :

١- أوزان الأفعال ودلالاتها .

٢- المشتقات المختلفة ودلالاتها .

الفصل الثالث : (الدراسة التركيبية) يتناول المبحثين التاليين :

١- الاستعارة والمجاز

٢- الحذف

الباب الثاني : " في أسلوبية الاطراد "

يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة الصوتية) يعالج هذا الفصل : التوكيد وأنواعه .

الفصل الثاني : (الدراسة التركيبية) يعالج هذا الفصل : الفصل والوصل وأشكالهما .

الفصل الثالث : (الدراسة الدلالية) يعالج هذا الفصل : التضمين وصوره .

جامعة عين شمس
كلية الألسن

رسالة دكتوراه

اسم الباحث : أشرف محمد فريد غنام

الوظيفة : باحث بمركز تحقيق التراث بدار الكتب والوثائق القومية

عنوان الرسالة : الخطاب الشعري عند نزار قباني ، دراسة أسلوبية

لجنة الإشراف

أ.د سعيد حسن بحيري أستاذ اللغويات بألسن عين شمس (مشرفاً ومقرراً)

أ.د فتح الله سليمان أستاذ اللغويات بأداب حلوان (عضواً)

أ.د محمد رجب الوزير أستاذ مساعد اللغويات بألسن عين شمس (عضواً)

تاريخ التسجيل : ٣ / ١٠ / ٢٠٠١م

الدراسات العليا : نعم / لا

ختم الإجازة :

أجيزت الرسالة بتاريخ : ٢٨ / ٧ / ٢٠٠٨م

موافقة عميد الكلية بالإجابة : ٦ / ٨ / ٢٠٠٨م

موافقة مجلس الجامعة :



المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

يعرف الأسلوب في أبسط صورته بأنه خروج عن الاستعمال اللغوي المألوف ، عن اللغة المعيارية أو كما يسميها رولان بارت : " درجة الصفر في التعبير " . يعرفه بايي بأنه : " تحول فردي في الكلام " و يعرفه ليو شبيتر بأنه : " تحول فردي بالقياس إلى المستوى اللغوي العادي " ^(١) . والمستوى للعادي هو اللغة المعيارية أو اللغة العلمية التي تتعدى فيها مظاهر المجاوزة اللغوية ، والتي بعدها للعلماء القطب المقابل للغة الشعرية . والأسلوبية كما يعرفها جون كوين هي علم المجاوزة اللغوية ، وعلم الأسلوب كما يعرفه ستيفان أولمان هو : علم الانحرافات .

وعلى ذلك كان من واجب النقاد المحدثين ألا يقتصر اهتمامهم في دراساتهم الأسلوبية للنصوص الشعرية على الشاعر وبيئته ، والعوامل التي أثرت في إنتاجه الفني وغيرها من مثل هذه المباحث ، فهذه الدراسات ليست قادرة وحدها على إبراز جماليات النص ، ولن تظهر هذه الجماليات إلا إذا عرف الناقد ما الذي يميز لغة الشعر عن اللغة المعيارية السائدة .

فالشاعر يختلف في تعبيره عن الكلام العادي ، بل إن لغته لا بد أن تختلف عن لغة القصاص أو كاتب المسرح ، يقول نزار قباني : " إن الذين يكتبون النثر من قصة ورواية ومسرحية لا يعانون أية مشكلة ، فهم يمشون مشيًا طبيعيًا ويتحركون على الورق حركات مدروسة ومنطقية ، ويسيروا على الأرصفة المخصصة للمارة ، أما الشعراء فهم يؤدون رقصة متوحشة ، يتخطى فيها الراقص جسده ويتجاوز الإيقاع المرسوم ؛ ليصبح هو نفسه إيقاعًا " ^(٢)

ويقول أيضًا : " إن كل إبداع مغامرة ، والشاعر الذي لا يدخل كل يوم في مغامرة مع اللغة التي يكتب بها يسجن نفسه في دائرة من الطيش تضييق عليه يومًا بعد يوم حتى تقتله " ^(٣)

١ جون كوين " اللغة الشعرية " بناء لغة الشعر ترجمة د. أحمد درويش دار غريب للطباعة والنشر القاهرة ط ٤ سنة ٢٠٠٠ ص ٣٦
٢ نزار قباني " قصتي مع الشعر " منشورات نزار قباني بيروت ط ٦ سنة ١٩٨٢ ص ٢٠
٣ السابق ص ٥١

" قد تكون الظاهرة النحوية المخالفة دليل قوة إذا جعلها السياق كذلك ، وقد تكون دليل ضعف إذا جعل منها السياق سبباً لذلك أيضاً ، وقد تكون غير كاشفة عن شيء من هذا كله " (١)

" وهذا الاجترار على اللغة هو امتياز طبيعي [للشعراء] تخولهم إياه وظيفتهم ، فما دامت وظيفتهم هي اقتناص شوارد الشعور فمن حقهم أن يلجوا عنق اللغة إذا بدا لهم ذلك ضرورياً " (٢)

" والشاعر المبدع من حقه أن يضع القانون الخاص به والذي لا يشترط فيه إلا أن يكون الكلام قادراً على التوصيل ، وهذا الانحراف ليس له حد يقف عنده إلا المخالفة الصريحة لقوانين اللغة ؛ حيث تتحطم للعلاقات بين الأصوات فتستحيل لغطاً غير مفهوم " (٣)

لذلك نجد الفرزدق يقول عندما سأله عبد الله بن أبي إسحق النحوي في رفع كلمة من قصيدة له قرأها عليهم ، فقال له : لم رفعت " أو مُجَلَّفٌ " ؟ فقال : بما يسوءك وينوءك ، علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا " (٤)

وبالتالي وجب إعادة النظر فيما أسماه النقاد قديماً بالضرورات الشعرية ، " إذ يلجأ إليها الشاعر لا عن عجز أو قصور ، ولكن عن قوة واقتدار " (٥) لهدف دلالي أراد نقله للمتلقي ، ودور الدراسة الأسلوبية ينحصر فيما أرى في إبراز هذا الهدف .

من هنا كانت هذه الدراسة أو كان المحور الأول من محورها ، وهو " أسلوبية العدول " ، أي دراسة الأسباب التي جعلتنا نعتبر لغة نزار قباني في قصائده لغة شاعرية ، لا من منطلق أنها طابقت الاستخدام اللغوي العادي أو اللغة الحيادية ، ولكن من منطلق عدولها عنه إلى استخدامات وظواهر لغوية خاصة به ، يبحث هذا المحور درجة العدول عنده ، ومظاهره ، وأهدافه الدلالية .

١ محمد حماسة عبد اللطيف " ظواهر نحوية في الشعر الحر " دار غريب للطباعة والنشر/ القاهرة ط ١ سنة ٢٠٠١ ص ٩

٢ شكري عياد " مدخل إلى علم الأسلوب " مكتبة الأنجلو المصرية ، دون تاريخ ص ٤٠
٣ السابق نفس الصفحة

٤ ينظر " خزنة الأدب " للبغدادي ٢ : ١٦١ ، وهو هنا يشير إلى بيت الفرزدق :
وعضّ زمان يا ابن مروان لم يدع ... من المال إلا مسحاً أو مجلف
٥ محمد حماسة عبد اللطيف " ظواهر نحوية في الشعر الحر " ص ٨

وبعد أن يجيب هذا المحور عن هذا السؤال : ما الذي ميز لغة نزار في قصائده عن اللغة الحيادية ؟ يأتي المحور الثاني من محوري الدراسة ، وهو " أسلوبية الاطراد " ، يناقش هذا المحور الظواهر اللغوية المطردة التي ميزت لغة نزار الشعرية لا عن اللغة المعيارية ولكن عن لغة غيره من شعراء عصره ، وما الذي دعانا إلى أن نحكم على قصيدة معاصرة بأنها لنزار وليست لمحمود درويش أو لفاروق شوشة مثلاً ؟ .

تأتي أهمية هذه الدراسة من المنهج المتبع فيه وخاصة في محورها الأول ، أعني " أسلوبية العدول " هذا المنهج الذي لا يزال بعد جديداً على تحليلنا اللغوي لنصوصنا الشعرية وخاصة في دراساتنا للشعر الحر ، والذي أتمنى أن يأتي بثمار طيبة ويفتح الباب لكثير من الدراسات التالية .

وتأتي أهميتها أيضاً من تعرضها لهذا الشاعر الذي لم يدرس فيما أرى دراسة لغوية أو أسلوبية بالقدر الكافي ، ربما لأن ما تميز به وبرع فيه من موضوعات عاطفية أو ما التصق به من ألقاب كشاعر المرأة أو شاعر الحب جعلت معظم الدراسات حوله تنصب على إبداعه الشعري ودور المرأة في حياته وعالمه الشعري ومفردات الطبيعة فيه .. إلى آخر هذه الدراسات النقدية .

فمعظم الدراسات التي تناولت شعر نزار قباني كانت دراسات نقدية من أشهرها " نزار قباني شاعراً وإنساناً " ، " الكون الشعر عند نزار قباني " لمحيي الدين صبحي ، و " النرجسية في أدب نزار قباني " لخريستو نجم ، و " الضوء واللعبة ، استكناه نقدي لنزار قباني " لشاكر النابلسي ، نزار قباني شاعراً سياسياً " لعبد الرحمن الوصيفي

أما الدراسات اللغوية فهي قليلة ، نستطيع أن نذكر منها : " محاولة لتحليل البناء الشعري عند نزار قباني " لبيير جورجيان ، ترجمة الأستاذ أحمد درويش ، " تقنيات التعبير في شعر نزار قباني " رسالة ماجستير قدمتها الباحثة بروين حبيب عبد الرسول إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس تحت إشراف الأستاذ الدكتور صلاح فضل ، ورسالة ماجستير بعنوان " النواسخ في شعر نزار قباني " للباحث إسماعيل العقباوي وإشراف الأستاذ الدكتور فتح الله سليمان .

ربما جاءت ندرة الدراسات التي دارت حوله من مواقفه السياسية التي عادت في كثير من أطوار حياته نظام الحكم في بعض الدول العربية ، من هنا جاءت أهمية هذه الدراسة اللغوية .

تهدف هذه الدراسة إلى كشف النقاب عن شعر نزار قباني لغويًا ، وذلك في اتجاهين ، الأول : ببيان ما ميز لغته عن اللغة العادية أو اللغة الحيادية ، ولماذا عدت لغته في قصائده لغة شعرية ، والثاني : ببيان ما ميز لغته عن لغة غيره من شعراء عصره وذلك على مستويات مختلفة من التحليل .

سوف أطبق في هذه الدراسة نظريتين ، الأولى أسلوبية العدول وتتلخص في بيان ما تميزت به لغة نزار في قصائده عن اللغة المعيارية أو اللغة الحيادية ، وبالتالي بيان العوامل التي جعلت من لغته في قصائده لغة شعرية وليست لغة حياة يومية أو لغة علمية ، ما هي الانحرافات أو التجاوزات التي لجأ إليها الشاعر ليخرج من إطار الشكل التقليدي للغة لتكون لغته لغة شعرية ، سنتناول الدراسة في الباب الأول بعض الظواهر العروضية ، والصرفية الدالية ، والتركيبية ، ووجه الاختلاف بينها وبين اللغة المعيارية ، ومعدل التجاوز الذي لجأ إليه الشاعر ، وما الذي أضافه هذا التجاوز من أبعاد دلالية وجمالية أرادها الشاعر وقصدها قصداً .

وفي الباب الثاني بعد أن تميزت لدينا لغة نزار وأنها لغة شعرية تختلف عن اللغة المعيارية أو اللغة العلمية يكون تطبيق النظرية الثانية وهي " أسلوبية الاطراد " وتتلخص في دراسة ظواهر أسلوبية مطردة لديه جعلت من شعره نكهة خاصة بين شعراء جيله ، ليس شرطاً أن تكون في هذه الظواهر درجة من درجات العدول عن اللغة المعيارية ، أي أنها يمكن ألا تكون مخترقة لقانون اللغة العام ولكن أهم ما يميزها هو الاطراد .

تتكون هذه الرسالة من مقدمة وبابين وخاتمة .
المقدمة هي توطئة تتناول التعريف بالشاعر وأعماله والعوامل التي أثرت في تكوينه النفسي والعاطفي .

الباب الأول :

" في أسلوبية العدول " أتناول فيه بعض الظواهر الأسلوبية التي عدل فيها الشاعر عن الاستعمال الشائع إلى استعمال خاص به وبيان درجة هذا العدول وهدفه وما أضافه دلاليًا .
يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة العروضية) أتناول فيه المبحثين التاليين :

المبحث الأول : الأوزان الشعرية .

المبحث الثاني : القافية .

الفصل الثاني : (الدراسة الصرفية الدلالية) أتناول فيه المبحثين التاليين :

المبحث الأول : أوزان الأفعال ودلالاتها .

المبحث الثاني : المشتقات المختلفة ودلالاتها .

الفصل الثالث : (الدراسة التركيبية) أتناول فيه المبحثين التاليين :

المبحث الأول : الاستعارة والمجاز

المبحث الثاني : الحذف

الباب الثاني :

" في أسلوبية الاطراد " ، أتناول فيه الظواهر الأسلوبية المطردة التي اختص بها خطابه الشعري ، وربما اشترك مع شعراء عصره في بعض منها ، ويتكون هذا الباب من الفصول التالية :

الفصل الأول : التوكيد : يعالج هذا الفصل المبحثين التاليين :

المبحث الأول : أنماط قديمة للتوكيد

المبحث الثاني : أنماط جديدة للتوكيد .

الفصل الثاني : " الفصل والوصل " ينقسم هذا الفصل إلى جزأين كبيرين :

الجزء الأول : الدراسة النظرية تتناول مباحث الفصل بأنواعه (الواجب ، والجائز ،
والفصل على الأصل) ، والوصل كذلك ، ثم دراسة جملة الحال .

والجزء الثاني : الدراسة التطبيقية ، يتم فيها تطبيق مبادئ وشروط الفصل والوصل على
مجموعة من قصائد نزار ، لبيان مدى تحقق هذه الشروط أو الخروج عليها .

الفصل الثالث : " التضمين " ، يعالج هذا الفصل المباحث التالية :

المبحث الأول : تضمين الأعلام (التاريخية والأسطورية)

المبحث الثاني : التضمين من التراث الشعبي .

المبحث الثالث : التضمين من التراث الديني (الإسلامي والمسيحي)

المبحث الرابع : التضمين من الكتب المقدسة (القرآن والكتاب المقدس)

المبحث الخامس : تضمين عادات (الإسلامية والمسيحية والعربية القديمة)

المبحث السادس : تضمين أسماء جماعات وشعوب وأماكن .

المبحث السابع : تضمين بعض الإشارات التاريخية .

بعد ذلك تأتي الخاتمة التي تشتمل على نتائج البحث .

وإذا كنت قد قصرت فالكمال لله تعالى ، وإن كنت قد أحسنت فالفضل يعود إلى الله تعالى ،
ثم إلى الأستاذ الدكتور سعيد حسن بحيري أستاذ الدراسات اللغوية بالكلية ، والدكتورة ليلى
خميس مدرس الدراسات اللغوية بالكلية ، جزاهما الله عني خير الجزاء .

والله الموفق

أشرف محمد فريد غنام

توطئة

. تبرع نزار قباني بلا منافس على عرش الشعر الغزلي المعاصر ، فلم يسبق لشاعر عربي غيره أن وزع من ديوان واحد مائة ألف نسخة ، أو طبع من ديوان واحد طبعات تجاوزت العشرين مرة مثلما حدث لديوانه " قصائد " الذي طبع خمسًا وعشرين مرة حتى عام ١٩٨١م ، وهذه ظاهرة لم يألّفها الشعر العربي على مدار تاريخه وأمجاده .

تضافرت أسباب عديدة لتكوين هذه الشهرة ، ربما كان من أسبابها ذلك الجدل الذي احتدم طويلاً حول شخصيته وأعماله ؛ حيث انقسم الدارسون له ولأعماله ما بين مشيد به وبأعماله مفرط في الثناء عليه وعلى إنتاجه ، وبين متهم عليه ساخر منه " بل وصل البعض في تعاملهم مع إنتاجه إلى حد التجريح والتشويه كأن يتحدث البعض ويفيض عن صورته على غلاف دواوينه ، أو يعد باحث رسالة دكتوراه في نرجسيته دون الوقوف بأمانة على أسرار لغة الشاعر وفنه " (١) ، وربما يضاف إلى أسباب أهمية هذا البحث هذه المكانة التي شغلها هذا الشاعر البارز على خريطة الشعر العربي المعاصر ، تلك التي دعت الدكتور الطاهر مكّي أن يقول عنه قبل وفاته : " منذ أعوام خلت ولا تزال المحاولة تتكرر ويجيء من يسألني حين تقتضي المناسبة عن يستحق جائزة نوبيل من الأدباء فكنت أرشح لها بلا تردد : نجيب محفوظ في عالم القصة والرواية ، ونزاراً في عالم الشعر والنغم " (٢)

وكانت هذه الشعبية وهذا التألق السبب الرئيس الذي حفزني لدراسته والتفرغ لأدبه .

نزار قباني الإنسان وعوامل تكوينه شاعراً

ولد نزار توفيق القباني في الحادي والعشرين من مارس سنة ١٩٢٣م في مئذنة الشحم بحي الشاغور بدمشق ، كان مولده في يوم عيد الربيع وكأنه كان على موعد مع الجمال ، يقول نزار عن يوم مولده : " يعني — هذا اليوم — الخروج من السائل الرمادي اللون الذي كنت أسبح فيه إلى بحار مشغولة بالذهب والفيروز وألوان قوس قزح " (٣) .

اجتمعت لهذا الشاعر منذ مولده عوامل عديدة شكلت نفسيته وكونت عاطفته وأعدته ليكون شاعراً فذاً ، ذا وجدان متيقظ ، وحساسية مفرطة تجاه الجمال أينما كان ، يمكن حصر هذه العوامل في محورين أساسيين : الموطن الأكبر دمشق ، والموطن الأصغر البيت .

١ عبد الرحمن الوصيفي " نزار قباني شاعراً سياسياً " دار التحرير للطباعة ، القاهرة ، ط ١ ، سنة ١٩٩٥ ، ص ١

٢ السابق المقدمة ص (د)

٣ " نزار وأنا " حوار أجراه معه الصحفي مفيد فوزي وطبع في كتاب بهذا الاسم سنة ١٩٨٨م ، ص ٢١

يقول نزار عن دمشق وتأثيرها عليه : " فيزيولوجيًا أنا محصول دمشقي كالشمس والفتاح والياسمين والورد البلدي وحمام المساجد ، وفلكلوريًا أنا جزء من الجامع الأموي ومن سوق البزورية ومن سوق الصاغة ، وجزء من رائحة الغوطة ورائحة التوابل ورائحة الصابون المنبعثة من الحمامات الشعبية " (١) . إلى هذا الحد أثرت دمشق في تكوين هذه النكهة الشعبية والعبق التاريخي التي نحس بهما في أشعار هذا الرجل .

— أما عن الموطن الأصغر وهو البيت ، فقد خطا فيه أول خطواته ، وكون على أرضيته أولى علاقاته بالأشياء ، يقول عنه : فيقول عن أثره في طفولته : " كان اصطدامي بالجمال قدرًا يوميًا . كنت إذا تعثرت أتعثر بجناح حمامة ... وإذا سقطت أسقط على حضن وردة . هذا البيت الدمشقي الجميل استحوذ على كل مشاعري وأفقدني شهية الخروج إلى الزقاق كما يفعل الصبيان في كل الحارات ... ومن هنا نشأ عندي هذا الحس (البيتوتي) الذي رافقني في كل مراحل حياتي ... هذا البيت المظلة ترك بصماته واضحة على شعري تمامًا كما تركت غرناطة بصماتها على الشعر الأندلسي " (٢)

من الشخصيات المهمة في هذا المنزل والتي ساعدت بشكل أو بآخر في تكوين شخصيته الوالدان الأب والأم ، والأخت الكبرى وصال (٣) .

فالأب توفيق القباني ، تاجر ثري ، يقول عنه نزار : " شارك والدي مشاركة فعالة بوقته وماله في أعمال المقاومة ضد الانتداب الفرنسي على سوريا ... كان الدين عنده سلوكاً وتعاملًا وخلقًا ، شهد الله أنه كان على خلق عظيم .. كان تفكير أبي الثوري يعجبني ، وكنت أعتبره نموذجاً رائعاً للرجل الذي يرفض الأشياء المسلم بها ويفكر بأسلوبه الخاص " (٣)

أما الأم " فائزة " فكانت على النقيض من ذلك تمامًا ، يقول نزار في مقارنته لها بأبيه : " أبي وأمي اشتراكا في كتابتي ، أبي كتبني بأحرف من نار وأمي كتبتني بأحرف من ماء ، كان هو الزلزال وكانت هي الحمامة " (٤) .

١ السابق ٢٧

٢ السابق ص ٣٤ ، ٣٥

٣ ذكر في مواضع أخرى من كتاب " قصتي مع الشعر " و " نزار وأنا " أن اسمها كان " هيفاء "

٤ نزار قباني " قصتي مع الشعر " ص ٧٥ ، ٧٦

٥ " نزار وأنا " ص ٢٢

ويقول " من هذا المزيج الذي لا يمتزج خرجتُ أنا ، أحمل في دمي شيئاً من الأهازيج البدوية ، وشيئاً من الحضارة الأموية ، وشيئاً من الموشحات الأندلسية وشيئاً من الأساطير البابلية ، وشيئاً من الطموحات الفينيقية ، وشيئاً من الفسيفساء الدمشقية وشيئاً من إيقاع الطبول الدمشقية ، وشيئاً من أغاني الحب الفرعونية ، وشيئاً من إيقاع الطبول الإفريقية " (١) ولعل الشيء الذي لم يذكره نزار هو علاقة هذا الأب الذي يمثل السلطة والقوة والجبروت ، بهذه الأم التي تمثل الضعف والاستكانة والاستسلام للقدر والإيمان المفرط بالخرافات . فقد كان لزاماً ألا تلتقي ثقافة الثورة والتمرد بثقافة الأولياء والنذور ؛ لذلك انقطعت مبكراً العلاقة الفكرية بين الأب والأم ، كما انقطعت فيما أظن العلاقة العاطفية بينهما منذ ولادة آخر الأبناء ، ومن هنا بدأت الأم تتركس اهتمامها لخدمة الأبناء وخصوصاً نزاراً ؛ لأنه كان أقرب الأبناء شبيهاً لوالده ، وربما كان في تعلقها به تعويضاً عن فقد هذه العلاقة العاطفية بالأب .

والشخصية الثالثة التي كان لها الأثر في تشكيل نزار هي الأخت الكبرى " وصال " . لم يذكر عن حياتها شيئاً سوى أنها كانت أول شهيدة للحب في دارهم ؛ فقد انتحرت هذه الأخت الكبرى ؛ لأن الأب منعها من الزواج بمن تحب ؛ يقول نزار عن هذه الحادثة : " صورة أختي وهي تموت من أجل الحب محفورة في لحمي . لا أزال أنكر وجهها الملائكي ، وقسماتها النورانية وابتسامتها الجميلة ، كانت في ميثتها أجمل من رابعة العدوية وأروع من كليوباترا المصرية " (٢)

فالأب إذن لم يؤثر فيه تأثيراً مباشراً بل كان تأثيره من خلال علاقته بالأم والأخت وصال . يبدو أثر الأم عليه في اتجاهين : أولهما - أنه كان دافعاً له للتفرغ لشعر المرأة والدفاع عن حقوقها ضد الرجل . والثاني - أنه في تعلقه بها جعل منها النموذج المثالي الذي يسعى للارتباط به عاطفياً ، بدأت معاناته في البحث عن تستطيع أن تملأ الفراغ الذي تركته أمه ، وخاصة أثناء عمله الدبلوماسي ومفارقتها لها ؛ ومن هنا فشل زواجه الأول ؛ لأن الزوجة الأولى لم تكن لتحتويه كما احتوته أمه ، بينما نجحت الزوجة الثانية " بليقيس الراوي " في هذا الأمر ؛ " لذلك كانت فجيرة الشاعر على أمه عام ١٩٧٦م - وإن

١ " نزار وأنا " ص ٢٢

٢ " قصتي مع الشعر " ص ٧١

كانت مدمرة له - أقل قسوة من رحيل " بلقيس " ، فألمه عندما ماتت كان البديل لها موجودًا وهو " بلقيس " (١)

أما الأخت " وصال " وحادثة انتحارها فهي فيما يبدو التي جعلته يعكف على قضايا الحب والمرأة ، وهو نفسه لا ينكر وقع هذه الحادثة في نفسه ، فيقول : " هل كانت كتاباتي عن الحب تعويضًا لما حرمت منه أختي وانتقامًا لها من مجتمع يرفض الحب ويطارده بالفؤوس والبنادق ؟ إنني لا أؤكد هذا العامل النفسي ولا أنفيه ، لكنني متأكد من أن مصرع أختي العاشقة كسر شيئًا في داخلي ، وترك على سطح بحيرة طفولتي أكثر من دائرة وأكثر من إشارة استفهام " (٢) .

وظهرت ترجمة هذا الإحساس بوضوح في ديوانه " يوميات امرأة لا مبالية " ، حتى وإن كان قد كتبه في الصين ، من وحي سور الصين ، إلا أن هذا السور فجر بداخله فيما أرى عقدة سور القديم الذي حبست فيه أمه وأخته ، يؤكد ذلك قوله في التقديم لهذا الديوان مخاطبًا كل فتاة شرقية :

ثوري ! أحبك أن تثوري ..
ثوري على شرق السبايا .. والتكايا .. والبخور
ثوري على التاريخ وانتصري على الوهم الكبير
لا ترهبي أحدًا . فإن الشمس مقبرة النسور
ثوري على شرق يراك وليمة فوق السرير
[اليوميات المقدمة ص ٥٧٣]

وهناك عوامل ثانوية أخرى شكلت شخصيته ونمّت موهبته الشعرية ، منها عمله بالدبلوماسية وتجواله بين عواصم العالم ، منذ عام ١٩٤٤ وحتى اعتزاله العمل الدبلوماسي عام ١٩٦٦ ، هذه الفترة أراها مكنته من تشكيل خبرة عريضة من خلال علاقات متسعة مع أنواع مختلفة من البشر وخاصة مع النساء ، فقد نمّت لديه هذه العلاقات إجادة التعامل مع عناصر الجمال الأنثوي ، " فهذه المرحلة تعتبر من أغنى فترات حياته إنتاجاً للشعر الغزلي برغم عمله السياسي .. فطوال هذه الفترة لم نسمع عن أي تفوق سياسي لنزار ، إنما كانت من أخصب فتراته الشعرية ومن أكثرها إثارة ، إذ كوّن نزار إمبراطوريته الشعرية التي على أساسها قرّر الاستقالة وتفرّغ كليّة للكتابة والنشر " (٣) .

١ " نزار قباني شاعرًا سياسيًا " ص ٢٣ ، ملئت بلقيس تحت انقراض السفارة العراقية في بيروت في ١٥ : ١٢ : ١٩٩١

٢ " قصتي مع الشعر " ص ٧٢

٣ " نزار قباني شاعرًا سياسيًا " ص ٢٨

" ولعل الشيء الذي أثر فيه أيضاً أنه لم ينق طعم العوز والفاقة ، فقد عاش مكتفياً ناعم البال في عهد المرحوم والده .. كما انتقل من المدرسة إلى وظيفة مرموقة أمنت له عيشة هادئة قريرة " (١) هذه الحياة المستقرة مادياً مكنته من أن يجعل الشعر هواية له لا مصدر رزق ، فكان لا يكتب إلا ما يروق له ويستهو به

كل هذه العوامل اشتركت بنسب متفاوتة في خلق هذا الشاعر نزار قباني ، وأرى أنه لو كان قد غاب عنصر من هذه العناصر ، لما اكتملت هذه المنظومة ، ولربما رأينا شخصاً آخر غير نزار قباني شاعر الحب والمرأة الذي تجاوزت شهرته الآفاق .

١ " شعراء سورية " أحمد الجندي ، بيروت ، سنة ١٩٦٥ ، ص ١٥٧

الباب الأول : في أسلوبية العدول

حول منهج الدراسة وأسلوبية العدول

" أسلوبية العدول " منهج لغوي لدراسة الإنتاج الأدبي لشاعر أو أديب ، انطلق من المفهوم المعاصر للأسلوب أنه خروج عن اللغة المعيارية أو اللغة الحيادية ، فالأسلوب كما يعرفه بايي : " تحول فردي في الكلام " ، ومرد ذلك أن " الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين الأول : مستواها المثالي في الأداء العادي ، والثاني : مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها " (١)

وهذا التعريف للأسلوب هو تعريف معاصر وجديد على دراساتنا اللغوية لم يتعرض له القدماء ولم يشيروا إليه في كتاباتهم ، فالأسلوب عند القدماء لم يخرج عن معنى الطريقة أو المنهج ، ورد في " اللسان " [مادة سلب] : الأسلوب الطريق والوجه والمذهب ، ويقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ، وورد في " تاج العروس " في نفس المادة : كل طريق ممتد فهو أسلوب ويجمع على أساليب ، وقد سلك أسلوبه طريقته والأسلوب الفن . ولا يعني ذلك أن القدماء لم ينتبهوا إلى هذه التجاوزات أو المخالفات التي يعدل بها الشاعر عن الأعراف اللغوية السائدة ، بل لقد أولى القدماء هذه التجاوزات أو المخالفات التي يرتكبها الشاعر رعايتهم ، وكانت هذه المخالفات لدى معظمهم موضع استياء واستهجان ، إلا أنهم سمحوا ببعضها وأطلقوا عليها اسم " الضرورات الشعرية " ، تحدثوا عنها ، ثم بدأوا في تقنينها ومعرفة حدودها ، لكنهم في تعاملهم معها ودراستهم لها لم يحاولوا أن يربطوها بسياقها أو لم يدرسوا دوافع الشاعر لارتكابها وهدفه منها ، بل اعتبروها نوعاً من التصرف للخروج من المأزق الذي وقع فيه الشاعر ، وظلوا في الغالب لا يسمحون بها إلا في أضيق الحدود ، ويتهم من يكثر منها ، ويُرْمَى بالضعف وعدم التمكن .

وخالفهم في هذا الرأي ابن جني (ت ٣٩٢هـ) ، واعتبر ارتكاب هذه المخالفة مع العلم بها والقدرة على عدم ارتكابها دليلاً على تمكن الشاعر ودربته وطول مراسه ، فيقول ابن جني في خصائصه : " فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها ، فاعلم أن ذلك على ما جشّمه منها وإن دل من وجه على جورهِ وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخبطه ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا

قصوره عن اختيار الوجه للناطق بفصاحته ، بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام " (١)

فاعتبر ابن جني الشاعر القادر على خرق قوانين اللغة لهدف في نفسه ومفاجأة القارئ بين حين وآخر بهذه الانفلاتات المقصودة عن قانون اللغة الصارم ، اعتبر ذلك كله لا يدل على ضعف بل تمكن وتملك لزاماً للغة ، وشأن هذا الشاعر في ذلك كشأن الفارس الذي يمتطي جواده بلا لجام ، فإن دل ذلك من جانب على تهوره ، فإنما يدل من جانب آخر على تمكنه وفروسيته وخبرته .

كل ذلك مع التنبيه على ضرورة أن يكون هذا العدول عن المألوف مبرراً ولأسباب ودواعٍ يستوجبها السياق ويحتم المقام الإتيان بها ، كأن " يفاجئ الكاتب قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه ؛ حتى لا تفتر حماسه لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه ، وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة .. فذلك وسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه ، إنما يحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي ، أي بفضل ما فيها من الانحراف " (٢)

وخصصنا اللغة الشعرية بهذه الخصائص الأسلوبية وخروج الأسلوب فيها عن المألوف بصورة أكبر من لغة النثر ؛ لأن الشعر إنما ينبني على عنصري الوزن والقافية ، وهذان العنصران اللذان هما أساس الشعر هما في ذات الوقت أبرز مظاهر الانحراف أو العدول عن اللغة الحيادية العادية من الناحية الصوتية ، يقول د. حماسة عبد اللطيف " ودرجات الانحراف عن المستوي الحيادي متعددة ومتنوعة وهي في الشعر تبدأ بالعدول إلى الشعر نفسه والدخول في نظمه المقطعي المعين الذي ينظم الأصوات بطريقة مخصوصة ويعد هذا عدولاً على المستوى الصوتي " (٣)

١ " الخصائص " تحقيق : محمد علي النجار ، عالم الكتب ، بيروت لبنان ٢ : ٣٩٢

٢ " اللغة والا بداع - مبادئ علم الأسلوب الأدبي " انترناشيونال بريس ، القاهرة ، ط٢ ، سنة ١٩٨٨ ص ٨١

٣ د. محمد حماسة عبد اللطيف " ظواهر نحوية في الشعر الحر " ص ١٦

وستكون الدراسة في الفصل الأول من هذا الباب دراسة عروضية ، وذلك بتطبيق هذا المنهج " أسلوبية العدول " على الأوزان والقوافي عند نزار قباني ، وتلك سمة مميزة للشعر ينحرف بها الشاعر كما ذكرنا بشكل عام عن اللغة المعيارية ، فدراستها إذن لن تنحصر في مقارنتها باللغة المعيارية ، بل ستتصب على بيان مظاهر هذا الانحراف وأشكاله ومنهج نزار في بناء أوزانه وقوافيه ومعدل تكرار قوافٍ بعينها أو بحور دون غيرها لنقف في النهاية على أسباب ذلك ودوافعه .

وفي الفصل الثاني من هذا الباب ستكون للدراسة صرفية - دلالية ، وذلك في بحثين : الأول يتناول أوزان الأفعال ودلالاتها واستخدامها عند نزار كي يبرز من خلال الإحصاءات والبيانات إلى أي مدى انحرفت لغته عن اللغة المعيارية خاصة في استخدامه للأوزان الفعلية ، يبحث هذا في أسباب هذا الانحراف ومظاهره .. إلخ . وبعد هذا المبحث سيكون المبحث الثاني عن المشتقات المختلفة ودلالاتها سيتناول هذا المبحث ومن خلال الإحصاءات أيضاً نسبة شيوخ مشتقات بعينها دون أخرى وأسباب ذلك ودوافعه ومدى انحرافه في ذلك عن اللغة المعيارية أو القياسية .

وفي الفصل الثالث ستكون الدراسة تركيبية ، في بحثين : الأول منهما يتناول الاستعارة والمجاز باعتبار المجاز بشكل عام خروجاً دلاليًا عن اللغة المعيارية ، كما يقول د. محمد فتوح أحمد في مقدمة ترجمته لكتاب تحليل النص الشعري وامتداداً لتوصيفه للغة الشعرية وما يميزها عن اللغة المعيارية : " وقد تبدو اللغة الشعرية أحياناً ، وكأنها إخلال منهجي بالأعراف اللغوية ، ولا يتمثل هذا الإخلال فيما يسمى بالضرائر الشعرية وتجاوزاتها الصرفية والنحوية فحسب ، بل يتعداه إلى الطابع المجازي الذي تتسم به اللغة ، إذ هو طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات ويولد منها بالمزج والتركيب دلالات فنية ثانوية " (١) من هذا المنطلق ستكون دراسة الاستعارة والمجاز وأنماطهما لديه ، ومدى انحراف هذه الأنماط عن الأنماط الشائعة في اللغة المعيارية .. إلى آخره .

١ يوري لوتمان " تحليل النص الشعري - بنية القصيدة " ، ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٧

الفصل الأول : الدراسة العرضية

المبحث الأول - الوزن والشعر

البحر : " وزن موسيقي يتكون من حركات وسكنات ، كونت منهما وحدات صوتية (أسباب وأوتاد) اشتقت منهما التفعيلات ، وهي ثمان : فعولن ، فاعلن ، مفاعيلن ، مستفعلن ، مفاعلتن ، متفاعلن ، فاعلاتن ، ومفعولات " (١)

البحر ومكانته من الشعر المعاصر

يرى بعض النقاد أن الشعر العربي الحديث لا بد له أن يتحرر من الوزن والقافية باعتبارهما من القيود التي تكبله ، فالمضمون الجديد لا بد له - من وجهة نظر هؤلاء النقاد - أن يُصَبَّ في شكل جديد وقالب أكثر حيوية وأكثر اتساعاً يبرز هذا الفكر الجديد الذي لم يتعود عليه الشاعر العربي ولم يطرقه ؛ لأنه قيد نفسه بقيد من حديد يكمن في الوزن والقافية .

من هؤلاء النقاد الأستاذ محمد النويهي الذي يقرر في كتابه " قضية الشعر الجديد " أن البحر العربي المأثور ذو موسيقى حادة بارزة ، شديدة الجهر ، عنيفة الوقع على طبلة الأذن ، عظيمة الدرجة من التكرار والرتوب ، وهذه الطبيعة ينفر منها نوقنا الحديث ، ولم تعد آذاننا تحتملها ، فأصبحنا نراها شيئاً بدائياً لا يعجب به إلا نوو الأنواق الفجة التي لم تتضج " (٢) .

وأراه غير محق في هذا الرأي ، أولاً لأنه يحكم على أذواق كل المتلقين لهذا الفن الشعري ، بينما ما يعرضه هو رأي ذاتي لا يعبر عن الجمهور ، وأرى أن أذواقنا لم تنفر ولن تنفر من الشعر العربي لوزنه وقافيته المكررة ، فالوزن يعطي للشعر موسيقى أخاذة تطرب لها الأذن وتضمن توصيل مشاعر وأفكار المبدع إلى أذن المتلقي بصورة رائعة من اللفظ المنغم أروع بكثير من الكلام المنثور الذي يتجرد من هذه السمة ، ولولا هذه القيمة للوزن في الشعر لما قال الشاعر الفرنسي " بودلير " : " من منا لم يحلم يوماً بمعجزة النثر الشعري ، نثر يكون موسيقياً بلا وزن ولا قافية ، طبعاً غير متصلب لكي يتوافق مع الحركات الغنائية للروح وتموِّج أحلام اليقظة ورجفات الوعي " (٣) فالمنطق يستوجب أن

١ مجدي وهبة ، كامل المهندس " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان ط ٢ سنة ١٩٨٤ ، ص ٧٣
٢ محمد النويهي " قضية الشعر الجديد " دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط ٢ ، سنة ١٩٧١ ، ص ٩٣
٣ يوري لوتمان " النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر " ص ٧٣

نرتقي بلغة النثر لتكون شاعرية لا أن نجرد الشعر من جوهره وهو الوزن ليكون نثرًا بدعوى الرتابة والتكرار.

ويصف محمد النويهي متنوقي هذا اللون من الشعر بأنهم ذوو أذواق فجّة ، كما يقول : " إن الشاعر لما نبذ الشكل الخارجي الموحد لموسيقى القصيدة التفت إلى تنمية الموسيقى الداخلية في أجزاء القصيدة ، وأطلق المجال في تنوعها ، ومثال هذا هو المرأة التي تستغني عن المساحيق والأصباغ التي تكسب جلدها ، فتضطر إلى العناية بنظافة جلدها بل جسمها كله " (١) . وذلك أيضًا مردود عليه ؛ لأنه ليس هناك تعارض بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية ولا تغني إحداها عن الأخرى ، والشاعر الحق يستطيع أن يزاوج بينهما في سهولة ويسر ، وذلك ليس مستعصيًا على معظم شعرائنا المعاصرين .

يُعجّب الأستاذ النويهي بتعليق النقاد الإنجليز وإعلانهم " أن من علامات فجاجة شكسبير شاعر الإنجليز العظيم وقلة ثروته في شبابه أنه كان أكثر التزامًا للنظام النبري الأساسي وأقل جرأة في الخروج عليه " (٢) وهو مخطئ أيضًا في ذلك ؛ لأنه أولاً يقيس الشعر العربي بمقياس إنجليزي ، فما لا شك فيه أن طبيعة الشعر الإنجليزي وموسيقاه تختلف عن طبيعة وموسيقى الشعر العربي ، . فالمقارنة إذن ليست في موضعها ، وثانيًا لأن خروج الشاعر على القوانين اللغوية ليس مستهجنًا في تراثنا الشعري أيضًا ، لكن بشرط ألا يتجاوز ذلك بخرق البناء الهيكلي للقصيدة ، فـ " الاجترار على اللغة [لدى الشعراء] هو امتياز طبيعي نخولهم إياه وظيفتهم ، فمادامت وظيفتهم هي اقتناص شوارد الشعور فمن حقهم أن يلجوا عنق اللغة إذا بدا لهم ذلك ضروريًا " (٣)

وقضية الوزن والقافية والتخلي عنهما أو التمسك بهما ليس لها علاقة بطبيعة الشعر العربي حسب قول دكتور شكري عياد : إنه " كان يتطلب هذا الأثر القديم من وزن وقافية ؛ لأنه كان يُلقى على الجمع ؛ ومن هنا غلب عليه نوع من الخطابية تستلزم نوعًا من التنغيم السحري الذي يخلق وحدة نغمية تجعل من الأيسر على الجمع المشترك في التلقي أن يتذوق العمل الشعري تذوقًا جماعيًا يتفق مع طبيعة إنشائه " (٤) ، وبناءً على أن

١ يوري لوتمان " النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر " ص ١٠٠

٢ السابق ص ٢٦٣ ، ٢٦٤

٣ د. شكري عياد " مدخل إلى علم الأسلوب " ص ٣٦

٤ انظر شكري عياد " موسيقى الشعر العربي " دار المعرفة ، القاهرة ، ط ٢ ، سنة ١٩٧٨ م ، ص ٢٣

الشاعر العربي المعاصر لم يعد يلقي شعره على الملأ فيمكنه إذن أن يتخلص من الوزن والقافية لفقداهما دورهما ووظيفتهما ، وهذا خطأ فادح ؛ لأن الشعر العربي نشاط إنساني وإبداع فني تلقائي ، وهو نشاط موسيقي سمعي يُسمعه الشاعر أولاً لنفسه حتى وإن يسمعه للآخرين ؛ لذلك قيل إن متعة الشعر لا تكتمل إلا بقراءته بصوت مرتفع ، فكما أن اللوحة الفنية لا تدرك إلا بحاسة البصر فالشعر لا يدرك ولا تكتمل لذته إلا بحاسة السمع ، والوزن والقافية ليسا قيدًا أمام الشاعر للحق ، بل إننا عندما نطالبه بالتخلي عنهما فكأنما نجرده من طبيعته كشاعر تلقائي ؛ ويكون عندئذ عمله آليًا ؛ وبالتالي لن يتأثر ولن يؤثر .

فالإيقاع إذن من مقومات الشعر العربي للقديم والمعاصر ، وهو " حاجة فسيولوجية في كينونة الإنسان ، ويكاد يكون نتاج رد فعل منعكس شرطي في الجسم البشري ، وهو ظاهرة طبيعية في الكون والطبيعة مثلما تتساقط حبات المطر أو يتتابع حفيف الشجر" (١) ولا يجوز لأي سبب من الأسباب التخلي عنهما وإلا فقد الفن الشعري أساسه وكيانه ، وأصبح أقرب إلى باب آخر هو النثر ، فالشعر العربي القديم والحديث موسيقى ذات أفكار ، فيه الموسيقى الخارجية في الوزن والقافية والموسيقى الداخلية في حسن انتقاء الألفاظ وترابط المعاني وروعة التصوير وصدق العاطفة إلى آخر هذه العوامل المعنوية .

وبعد دراسة شاملة للأعمال الكاملة وأعداد الدواوين والقصائد ، والبحور الشعرية التي نظم فيها نزار ونسبة ورودها لديه ، وكذلك القوافي الشائعة لديه والقوافي النادرة ، وأيضًا حركة القافية من فتح وضم وكسر وسكون يمكننا أن نخرج بالنتائج التالية :

• عدد دواوين الأعمال الكاملة محل الدراسة : ١٠ دواوين

• عدد القصائد بترتيب الدواوين في الأعمال الكاملة

١ - قالت لي السمراء ٢٨ قصيدة

٢ - طفولة نهد ٣٧ قصيدة

٣ - سامبا قصيدة واحدة (من ٤١ مقطوعة)

٤ - أنت لي ٣٢ قصيدة

٥ - قصائد ٣٩ قصيدة

٦ - حبيبي ٢٨ قصيدة

٧ - الرسم بالكلمات ٥٣ قصيدة

٨ - يوميات امرأة لا مبالية قصيدة طويلة وأخرى قصيرة تأتي كتمهيد لليوميات

٩ - قصائد متوحشة ٢٨ قصيدة

١٠ - كتاب الحب قصيدة واحدة (من ٥٢ مقطوعة)

• العدد الإجمالي للقصائد : ٢٤٩ قصيدة .

• أطول الدواوين : الرسم بالكلمات ٥٣ قصيدة .

• أقصر الدواوين : سامبا ، كتاب الحب ، كل منهما مجموعة من المقطوعات القصيرة ، يوميات امرأة لا مبالية قصيدة واحدة وأخرى ممهدة لها .

• عدد البحور المستعملة في الأعمال الكاملة : ١٤ بحرًا ، ٦ صافية ، ٨ مختلطة

• أكثر البحور المستعملة : الرجز نظم فيه ٦٨ قصيدة ، المتقارب نظم فيه ٤١ قصيدة

• أقل البحور المستعملة : المنسرح والمضارع والمديد نظم في كل منهم قصيدة واحدة

• البحور المهجورة وغير المستعملة لديه : المقتضب (مفعولات مستفعلن مفعولات)

الهزج (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن)

البحور الأخرى وعدد القصائد التي نظمت فيها

الكامل : ٣٦ ، السريع : ٣٢ ، الخفيف : ١٦ ، الرمل : ١٥ ، المتدارك ١٥ ، ، الوافر : ٨ ، البسيط : ٦ ، الطويل : ٥ ، المجث : ٤

• أكثر التفعيلات استخدامًا : مستقطن وريت في ١٢٦ قصيدة

فعولن وريت في ٤٦ قصيدة

• القصائد الطويلة وبحورها : سامبا من الرمل

يوميات امرأة لا مبالية من الوافر

كتاب الحب من الرجز

مما هو معروف أنه " ثمة أوزان أربعة قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من الشعر ، وهي : الطويل ، الكامل ، الوافر ، البسيط " (١) ، وهذه الأوزان الأربعة لم تكن هي الأوزان الشائعة لدى نزار قباني ، فوجدناه قد أكثر في أعماله الكاملة التي بين أيدينا من بحر الرجز ، حتى أنه ليحتل المكانة الأولى بين البحور المستخدمة لديه ، ربما لأنه كما قيل عنه " أقرب البحور إلى النثر وأكثرها شيوعًا على ألسنة العرب وأكثرها إصابة بالتغيرات " (٢) .

نظم نزار فيه وحده ثمانين وستين قصيدة من جملة قصائد الأعمال الكاملة وعددها مائتان وتسع وأربعون قصيدة ، أي أن هذا البحر احتل لديه نسبة ٣ ، ٢٧ % من جملة الأعمال ومما هو معروف أن الرجز " صار وزنًا شعبيًا وكثر نظم العرب له في شتى المناسبات ، فحسبوه لذلك رأس الأوزان وأباها " (٣) ، واستفحل أمره عندما استقر العهد الأموي وظهرت طبقة من الشعراء اشتهروا باسم الرجاز ، والحاجة كانت ماسة هنالك إلى ألوان الشعر التي تلقى على البديهة والارتجال في مجال الرد والمنافرة والمفاخرة .. وهو لا يصلح إلا للوصف المستخف والترنم " (٤) .

١ شكري عياد " موسيقى الشعر العربي " ص ١٧

٢ د حسين نصار " القافية في العروض والأدب " ، دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٨٠م ، ص ١٢٥

٣ عبد الله الطيب " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها " دار الفكر ، القاهرة ، ط ٢ سنة ١٩٧٠م ص ٢٣٠

٤ السابق ص ٢٣٨

ولقد انطبق رأي النقاد في هذا البحر وطبيعته مع عدد كبير من قصائد نزار التي نظمها فيه للوصف ، فقد وصف المرأة وعناصر جمالها الأنثوي ، وما تعلق بها من أشياء ، فقد وصف به أناملها في قصيدة " أنامل " ، وثوبها في قصيدة " ثوب النوم الوردى " ، وشفتيها في قصيدة " الشفة " ، وفمها في قصيدة " الفم المطيب " ، وغرفتها في قصيدة " غرفة " ، وهديتها في قصيدة " رباط العنق الأخضر " ، وضيائرها في قصيدة " الضفائر السوداء " ، وقد يترك المجال للمحبة لتصف هي شعرها كما في قصيدة " شعري سرير من ذهب " .

وصلاحية هذا البحر أكثر من غيره للمفاخرة والمنافرة كما ذكرنا هي التي أغرت نزارًا بكتابة العديد من القصائد التي يفخر فيها بذاته ويستعرض عنصريته وفحولته أمام المحبوبة كما في قصائد " إلا معي " ، و " يجوز أن تكوني " ، و " إلى ساذجة " . ونزار في استخدامه لهذا الوزن في كل هذه الأغراض كان موافقًا إلى حد بعيد لاستخدام القدماء له ، إلا أنه قد يعدل في استخدامه لهذا الوزن عن طريقة القدماء ، حيث ينظم فيه بعض الأغراض الجديدة .

من هذه الأغراض " البوح والشكوى " ، وهذا البوح وتلك الشكوى وردت لديه بصور مختلفة : من الوحدة ، وبخاصة مجيء الشتاء بعيدًا عن المحبوبة ، كما في قصيدة " حقائق البكاء " ، أو البوح والاعتراف بمغامرة عاطفية تنق بابه ، كما في قصيدة " إلى صديقة جديدة " ، وقد يكون البوح نسائيًا من امرأة تعاني تبدل إحساس الرجل بها وموت الغريزة بداخله ، تلك التي تهاجمها وتكاد تلتهمها ، يظهر ذلك في قصيدة " أوعية الصديد " .

ومن هذه الأغراض التي جدد فيها نزار منحرفًا بها عن موضوعات القدماء في هذا البحر الغزل والتغزل ، فالغزل يبدو في قصائد كثيرة ، منها : " تذكرة سفر لامرأة أحبها " ، و " على الدرب " ، و " يدي " ، و " أنت لي " ، والتغزل يبدو في تغزل الشاعر في اسم المحبوبة ، كما في قصيدة " اسمها " ، أو في ضيائرها ، كما في قصيدة " إلى ضفيرتي ماس " ، أو في جسدها كما في قصيدة " تطريز " .

ومن الأغراض الجديدة كذلك ما يمكن أن نطلق عليه اسم " خواطر وتأملات عاطفية " كتبه الشاعر على هيئة مجموعة من المقطوعات القصيرة عددها اثنتان وخمسون مقطوعة ضمها ديوانه الأخير في هذه الأعمال " كتاب الحب " .

من هنا يمكننا القول إن هذا البحر عند نزار قد استوعب الأغراض العامة التي نظمها القدماء فيه والتي نكرها النقاد عنه ، لكنه اتسع أيضاً لأغراض جديدة ربما لم ترد لدى الشعراء القدماء ، ويمكنه أن يستوعب أغراضاً مختلفة أكثر وأكثر مما ذكره النقاد عنه ، كذلك التي مثلنا لها .

على الرغم من أن النقاد ذكروا أن بحر الرجز يعد من أسهل البحور ؛ " لحلاوة نغمه وخفته في الإنشاد " (١) ، فهو لذلك يعتبر مركباً زلولاً للشعراء ، وعلى ذلك كان من الأيسر على الشاعر أن يتخذه بحره الرئيس ، وخاصة في بداية إنتاجه الفني ، إلا أننا على العكس من ذلك نجد نزاراً في ديوانه الأول " قالت لي السمراء " لم ينظم في هذا البحر إلا قصيدة واحدة رغم أن هذا الديوان مكون من ثمان وعشرين قصيدة ، ورغم أن أغراض قصائده لم تخرج عن أغراض باقي الدواوين وباقي القصائد التي نظمها في هذا البحر . فالمسألة إذن ليست مسألة سهولة وصعوبة ، ولا تتعلق كذلك بموضوع القصيدة وأن هذا الموضوع أو ذاك يصلح أن ينظم في هذا البحر أو ذاك ، لكن المسألة في رأيي هي مسألة نوق فني ممتزج بوحى وإلهام ، فليس البحر هو الذي يحدد الموضوع ، كما أنه ليس الموضوع هو الذي يحدد البحر ، لكن الكلام يرد على خاطر الشاعر بوزنه وقافيته ، أي أن الشاعر لا ترد العاطفة على وجدانه ، أو يؤثر فيه الموقف ، ثم يبدأ في البحث عن الشكل الذي تصاغ عليه هذه العاطفة أو العكس .

فالميل إلى هذا البحر أو ذاك ربما كان نوعاً من الاعتياد العقوي غير المقصود وغير المقنن وغير المشروط ، فالقالب الموسيقي جاهز في ذهنه ، والطارئ عليه هو الفكر أو العاطفة التي يقع تحت تأثيرها ، وهذه التقنية في الإنتاج الشعري تنطبق مع ما ذكره الجاحظ قديماً عندما سأل معاوية صحار بن عياش العبدى عن سر بلاغته في القول شعراً ونثراً ، فقال " شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا " (٢) .

١ عبد الله الطيب " المرشد " ص ٢٤٣

٢ الجاحظ " البيان والتبيين " تحقيق عبد السلام هارون نسخة النخائر تقديم أ.د. عبد الحميد راضي الشركة الدولية للطباعة ٢٠٠٣ ١: ٩٦

وليس هناك قانون خاص يحكم المجالات أو الأغراض التي تصلح لهذا البحر دون غيره ، فكل البحور - في رأيي - تصلح لكل الموضوعات ، والأدلة على ذلك كثيرة ، فالبعض من النقاد يذكر مثلاً أن المتقارب بحر راقص ، " ومع ذلك فهناك قصائد ناجحة مضمونها حماسي وطني [مثل قصيدة " يد الله " لمحمود حسن إسماعيل] ، وأخرى مضمونها الحزن والرثاء [مثل قصيدة " رثاء لوي مكنيس " للسياب] ، جاءت على هذا البحر ، ولا نشعر بهذا الرقص المدعي" (١) .

وبعد الديوان الأول احتل بحر الرجز لدى تزار مساحة كبيرة من أعماله المتتالية ، بل إن نسبة وروده من ديوان إلى آخر متقاربة إلى حد بعيد ، ففي ديوان " طفولة نهد " بلغت نسبة وروده ٣٥,١ % ، وفي ديوان " سامبا " هجره إلى بحر الرمل الذي استرسل فيه فنظم فيه كل مقطوعات هذا الديوان البالغ عددها إحدى وأربعين مقطوعة ، ثم عاد إلى الرجز في ديوان " أنت لي " وبلغت نسبته في هذا الديوان ٣٧,٥ % ، وبعده جاء ديوان " قصائد " بلغت نسبة بحر الرجز فيه ٢٣,١ % ، ثم ديوان " حبيبتي " بنسبة ٢١,٣ % وديوان " الرسم بالكلمات " ٢٨,٩ % ، وفي ديوان " يوميات امرأة لا مبالية " يمهّد لليوميات بقصيدة من الرجز ، ثم ينظم اليوميات كلها في بحر الوافر ، وديوان " قصائد متوحشة " بنسبة ٢٨,٥ % ، ثم نجده يسترسل في ديوانه الأخير " كتاب الحب " فينظمه كله - وهو مكون من اثنتين وخمسين مقطوعة - في هذا البحر .

١ د رجاء عيد " التجديد الموسيقي في الشعر العربي ص ٢٢ وما بعدها

أكثر الزحافات(*) والعلل(+) التي تصاحب أشهر بحوره الشعرية

عند العود إلى الأعمال الكاملة عند نزار والبحور التي نظم فيها لمحاولة رصد أهم الزحافات أو العلل التي تصيب تفعيلاتها ، وهل هناك منها ما هو خاص بهذا البحر أو ذاك دون غيره ، أو هل هناك منها ما يكثر مع هذا البحر ولا يظهر في غيره ، وهل ذلك مرتبط بنوع التفعيلة المستخدمة ، أو أن ذلك جاء لضرورة اضطر إليها نزار ، أو أنه لجأ إليها قاصداً فتكون سمة من سماته التعبيرية أو خصيصه من خصائصه الأسلوبية .

وتبدأ الدراسة بأكثر البحور شيوعاً لديه ودوراً على لسانه ، وهو بحر الرجز ، لتتناول قصائد بقوافٍ مفتوحة أو مضمومة أو مكسورة أو ساكنة لاستخراج أشهر الزحافات والعلل .

فقصيدة " بلادي " ص ٩٥ ، والتي مطلعها :

من لغة الشحرور من بحّة ناي محزنة

جبالنا ... مروحة للشرق ، غرقى ، لينة

وهي من مجزوء الرجز ، مكونة من ١٧ بيتاً ، قافيتها النون المفتوحة وهاء السكت ، كل بيت مكون من أربع تفعيلات ، أي أنها مكونة من ٦٨ تفعيلة ، جاءت هذه التفعيلات بالنسب التالية :

- ٣٥ تفعيلة صحيحة ، كلها تقريباً تفعيلات العروض والضرب
- ٢٤ تفعيلة مخبونة ، كلها تفعيلات الحشو .
- ٩ تفعيلات أصابها الطي ، كلها تفعيلات الحشو .

• الزحاف لغة : هو الإسراع ، واصطلاحاً : تغير يلحق التفعيلة بتسكين متحركاً فيها أو حذف ساكن ، ولا يقع إلا في الحشو ، وهو اختياري لا يلزم أن يتكرر (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص ١٩١)

♣ والعلة لغة : هي المرض ، واصطلاحاً : تغير يلحق الأسباب والأوتاد جميعاً في العروض [الشطرة الأولى من البيت] والضرب [الشطرة الثانية] أو في كليهما ، وتكون لازمة (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص ٢٥٢)

وقصيدة " الضفائر السود " ص ١١٠ ، والتي مطلعها :

يا شعرها على يدي .. شلالُ ضوءٍ أسودٍ ..

مكونة من ١٦ بيتاً ، قافيتها الدال المكسورة ، كل بيت من أبياتها مكون من أربع ، أي أنها

مكونة من ٦٤ تفعيلة ، جاءت هذه التفعيلات مقسمة كالتالي :

■ ٢٥ تفعيلة صحيحة ، كلها تفعيلات للحشو .

■ ٢٤ تفعيلة مخبونة ، منها ١٤ من تفعيلات الحشو ، ١٠ من تفعيلات العروض .

■ ٨ تفعيلات مكفوفة ، كلها من تفعيلات الضرب .

■ ٥ تفعيلات مشكولة كلها من تفعيلات الضرب .

تفعيلتان مطويتان ، إحداهما تفعيلة العروض في البيت الخامس ، والأخرى تفعيلة الحشو

في البيت السابع

ونلاحظ أن معظم تفعيلات العروض مخبونة ، ومعظم تفعيلات الضرب تقريباً مكفوفة أو

مشكولة .

وقصيدة " غرفة " ص ١٤٧ ، والتي مطلعها :

يا غُرفة .. جميع ما فيها نسيقٌ .. حالمٌ

مكونة من ١٩ بيتاً ، قافيتها الميم المضمومة ، كل بيت من أبياتها مكون من أربع تفعيلات

، أي أنها مكونة من ٧٦ تفعيلة ، جاءت هذه التفعيلات كالتالي :

■ ٣٢ تفعيلة صحيحة : ٢٢ من تفعيلات الحشو ، ١٠ من تفعيلات العروض .

■ ٢٢ تفعيلة مخبونة : ١٥ من تفعيلات الحشو ، ٧ من تفعيلات العروض .

■ ١٣ تفعيلة مكفوفة ، كلها من تفعيلات الضرب .

■ ٧ تفعيلات مشكولة ، كلها من تفعيلات الضرب .

تفعيلتان مطويتان ، إحداهما تفعيلة الحشو في البيت الثامن ، والأخرى تفعيلة العروض في

البيت الخامس عشر .

نلاحظ هنا أيضاً أن كل تفعيلات العروض كما في القصيدة السابقة مكفوفة أو مشكولة بينما

جاءت معظم التفعيلات الصحيحة في الحشو ، ولم ترد تفعيلات صحيحة في الضرب أبداً

وقصيدة " الدخول إلى هيروشيما " ص ٤٨٩ ، والتي مطلعها :

مَبْلَلٌ . مَبْلَلٌ
قلبي . كمنديل سَفَرُ
قطائر .. ظل قرونا ضائعاً تحت المطر ..

مكونة من ١٤ سطراً ، قافيتها الراء الساكنة ، سطورها متنوعة الطول ، فالسطران الأول والثاني من تفعيلتين والأسطر الثالث والرابع والخامس من أربع تفعيلات ، والسطر السادس من ثلاث تفعيلات ، وتتووع موضع القوافي : فالقافية الأولى جاءت بعد أربع تفعيلات ، وجاءت ما بعدها بعد أربع تفعيلات ، ثم بعد سبع تفعيلات ، ثم بعد سبع تفعيلات ، وهكذا بلا تكنيك أو نظام ثابت .

ومن بعد الرجز جاء بحر المتقارب الذي يحتل المرتبة الثانية من بين البحور التي ينظم

فيها نزار : من قصائده قصيدة " مكابرة " ص ٢٢ ، مطلعها :

تراني أحبك ؟ لا أعلم سؤال يحيط به المبهمة

وهي مكونة من ١٣ بيتاً ، قافيتها الميم المضمومة ، كل سطر مكون من ٨ تفعيلات ،

أي أن القصيدة تتكون من ١٠٤ تفعيلات ، جاءت هذه التفعيلات بالنسب التالية :

■ ٥٦ تفعيلية صحيحة : ٤٩ من تفعيلات الحشو ، ٧ من تفعيلات العروض .

■ ٣٠ تفعيلية مقبوضة ، كلها من تفعيلات الحشو ، ما عدا تفعيلية واحدة من تفعيلات

العروض ، وهي تفعيلية عروض البيت الثامن .

■ ٤ تفعيلات أصابها الحذف ، كلها من تفعيلات العروض .

وأهم ما نلاحظه في ضرب هذه القصيدة تحول التفعيلة فعولن // ٥/٥ إلى فَعُ // ، ولا أجد

لهذه العلة تخریباً في كتب العروض ، فمن الشائع في هذا البحر أن التفعيلة فعولن // ٥/٥

قد يصيبها البتر فتتحول إلى فَعُ / ٥ ، وقد يصيبها الحذف فتتحول إلى فَعُو // ٥ ، أما أن

تتحول إلى فَعُ // فذلك ما لم أجد له تفسيراً ، وردت هذه التفعيلة بهذا الشكل في كل

أضرب هذه القصيدة ، وفي عروض البيت الأول ، على عادة نزار في معظم قصائده

العمودية ، حيث يلجأ في الغالب إلى تصريح البيت الأول .

وقصيدة " الموعد الأول " ص ٢٤ ، والتي مطلعها :

ويمنحني ثغرها موعدا فيخضر في شفتيها الصدى

مكونة من ٨ أبيات ، قافيتها الدال المفتوحة ، كل بيت من أبياتها مكون من ٨ تفعيلات ،

أي أن القصيدة مكونة من ٦٤ تفعيلية ، جاءت هذه التفعيلات مقسمة كالتالي :

■ ٣٤ تفعيلية صحيحة : ٣٠ من تفعيلات الحشو ، ٤ من تفعيلات العروض

■ ٢٠ تفعيلية مقبوضة : منها ١٧ من تفعيلات الحشو ، ٣ من تفعيلات العروض .

■ ١٠ تفعيلات محذوفة ، كلها من تفعيلات الضرب ، ونلاحظ أن الحذف هنا جاء نتيجة

للتسكين بالمد أو بألف الإطلاق ، فهذا التسكين من أهم العوامل التي تساعد على تمام

التفعيلة ، أو حذف السبب الخفيف من نهايتها كما حدث هنا .

وعلى غير العادة في تفعيلات هذا البحر أن تتحول هنا فعولن ٥/٥// إلى فعْلُن ٥/// ،

بحذف الساكن الثالث ، حدث هذا التغيير في تفعيلية الضرب للبيت الخامس .

وقصيدة " اندفاع " ص ١٠٤ والتي مطلعها :

أفكر
لولاك ، لو لم يَبَح من عَبيرك غَيْب
لو أن أشقرار صباحي ،
لم ينزع فيه هذب

قافيتها الهاء المضمومة ، مكونة من ٦٠ تفعيلية ، جاءت تفعيلاتها كالتالي :

■ ٣٦ تفعيلية صحيحة ، كلها من تفعيلات الحشو .

■ ٢٢ تفعيلية مقبوضة ، كلها من التفعيلات الحاملة للقافية .

■ تفعيلتان أصابهما الخرم .

نلاحظ هنا كما قلت أن القافية من القوافي المطلقة أي المحركة ، وهذه الحركة كانت سبباً

في قبض كل التفعيلات الحاملة للقافية بحذف الساكن الخامس منها .

نلاحظ أن التفعيلات الأخرى معظمها جاءت صحيحة حيث ختمها إما بالمد أو بالتوين .

الجديد هنا في تفعيلات المتقارب لجوء نزار إلى الخرم في تفعيلتين هما التفعيلة الأولى من

السطر الرابع والتفعيلة الأولى من السطر الخامس .

وقصيدة " إلى وشاح أحمر " ص ١٥٤ والتي مطلعها :

سألتك ، كيف جمعت الجراح ؟ فكانت وشاح
يعرِد . قنديل نار ووهج .. بكف الرياح

وهي من مجزوء المتقارب ، عدد أبيات هذه القصيدة ١٠ أبيات ، والقافية فيها هي الحاء الساكنة ، هي مكونة من ٦٠ تفعيلية ، جاءت تفعيلاتها مقسمة كالتالي :

■ ٣١ تفعيلية صحيحة ، ٢٦ منها من تفعيلات الحشو ، ٥ من تفعيلات العروض الرابعة من الأبيات .

■ ١٦ تفعيلية مقبوضة ، منها ١٤ من تفعيلات الحشو ، ٢ التفعيلة الرابعة من البيت الثالث والعاشر .

■ ١٢ تفعيلية مقصورة ، كلها من تفعيلات الضرب .

من الملاحظ هنا أن أبرز العلل فيها علة القصر (حذف ثاني السبب الأخير وتسكين أوله) فقد جعل نزار كل تفعيلات الضرب مقصورة وكذلك قصر التفعيلة الرابعة في البيت الأول والقصر قد تحقق لديه نتيجة للتسكين الذي جاء به بعد المد ، وأرى أنه لجأ هنا للتسكين لا لخدمة التفعيلة وتحقيقها ، وإنما هروباً من الإقواء ، فالتفعيلة محققة ومقبوضة بالتحريك ، لكن الإعراب السليم لن يستقيم معه ، فأثر السلامة وجعلها مقصورة ، وربما لجأ إلى التسكين في هذا الموضع — كما يرى دكتور إبراهيم أنيس — " لميل أصحاب الشعر الحر نحو أساليب الكلام أو التخاطب " (١)

نلاحظ كذلك في هذه القصيدة وجهاً من وجوه التجديد ، وهو أنه جعل الشطر الأول مكوناً من أربع تفعيلات ، في حين جعل الثاني مكوناً من تفعيلتين ، وسار على هذا النظام من أول القصيدة إلى آخرها .

وليس نزار أول الشعراء المعاصرين الذين يعدلون عن صرامة النظام العمودي للقصيدة العربية ، ويجدد في طول الأسطر وعدد تفعيلاتها ، فلقد سبقه إليه كثير من الشعراء (٢) ، منهم على سبيل المثال أحمد زكي أبو شادي في قصيدة " الجزاء العادل " من ديوان " الشفق الباكي " ، حيث يقول :

١ د. إبراهيم أنيس " موسيقى الشعر " ص ٣٤١

٢ انظر د. رجاء عيد " التجديد الموسيقي في الشعر العربي " ص ٢٢١ - ٢٢٦

جزع الصب والحزن العميق في سبيلك
لوعة الدنيا فمن هذا يطيق لمثلك

والأبيات كما نرى من بحر الرمل ، جعل الشطر الأول من البيت من ثلاث تفعيلات ،
والشطر الثاني من تفعيلة واحدة ، واستمر على هذه الطريقة حتى نهاية القصيدة .

ومن بعده حاول العقاد نفس المحاولة ، فقال في قصيدة " بعد عام " :

نحن قوم يا حبيبي قد خلقنا للجـمـال
إن أجاد الله في الخلق أجدا في المقـال

والقصيدة من بحر الرمل ، جعل الشطر الأول من ثلاث تفعيلات ، وجعل الشطر الثاني
من تفعيلة واحدة ، واستمر على هذا البناء من أولها لآخرها .

والبحر الذي يحتل المرتبة الثالثة لدى نزار هو بحر الكامل ، ويمكننا تأخير بعض
النماذج العشوائية من القصائد التي نظمها في هذا البحر لنتبين طريقته في التعامل معه
وأشهر الزحافات والعلل التي أصابت تفعيلاته .

قصيدة " إلى عجوز " ص ٧٤ و مطلعها :

عبثاً جهودك .. بي الغريزة مطفأه إني شبعتك جيفة متقيته

فهذه القصيدة من الكامل التام ، مكونة من ٩ أبيات ، كل بيت منها به ست تفعيلات ،
وقافيتها الهمزة المفتوحة وهاء السكت ، والعدد الإجمالي للتفعيلات ٥٤ تفعيلة ، جاءت
كالتالي :

■ ٣٣ تفعيلة صحيحة ، كلها من تفعيلات العروض والضرب .

■ ٢١ تفعيلة أصابها الإضمار ، معظمها تفعيلات الحشو .

نلاحظ أن كل تفعيلات العروض والضرب جاءت تامة ، أي لم يصبها حذف ، ساعد على
ذلك هاء السكت التي انتهت بها ، وأشهر العلل التي نجدها لديه في تفعيلة الكامل هي
الإضمار ، وظهر الحذف كذلك في بعض تفعيلات قصيدة " عندما تمطر فيروز " ص ٣٩٩
، والترفيل في " امرأة من زجاج " ص ٥٤٧

قصيدة " شرق " ص ١٢٠ ، ومطلعها :

كسرت جزار اللون . موعدا في الغيم تحت نوايف الشرق

هذه القصيدة من الكامل التام مكونة من ١٠ أبيات ، كل بيت به ست تفعيلات ، فعدد
تفعيلاتها إذن ٦٠ تفعيلة ، قافيتها القاف المضمومة ، وجاءت تفعيلاتها كالتالي :

- ٢١ تفعيلة صحيحة ، كلها من تفعيلات الحشو .
- ١٩ تفعيلة أصابها الإضمار ، كلها أيضاً من تفعيلات الحشو .
- ١٠ تفعيلات أصابها الحذف ، كلها تفعيلات العروض .
- ٤ تفعيلات أصابها الإضمار والحذف بتحول التفعيلة مُتَفَاعِلُنْ ٥//٥/// إلى مُسْتَفْ ٥/٥/ ، جاءت هذه التفعيلات في الضرب .
- ٦ تفعيلات تحولت إلى مُسْتَفْ ٥/ : من تفعيلات الضرب ، ولم أجد لها تفسيراً في كتب العروض .

ونلاحظ أن القافية هنا متحركة بالضم ؛ لذلك لم تأت تامة ، بل أصابها الحذف .
قصيدة " بيتي " ص ٢٨٧ ، ومطلعها :

في جرحنا المدرور شوحاً سقفاً منزلنا اختفى

هذه القصيدة من مجزوء الكامل ، مكونة من ١٦ بيتاً ، كل بيت به أربع تفعيلات ، إذن فعدد تفعيلاتها ٦٤ تفعيلة ، قافيتها الفاء المفتوحة ، وجاءت تفعيلاتها كالتالي :

- ٣٢ تفعيلة صحيحة ، معظمها من تفعيلات العروض والضرب .
- ٢٤ تفعيلة أصابها الإضمار ، معظمها من تفعيلات الحشو .
- تفعيلتان أصابهما الوقص ، من تفعيلات الحشو .
- تفعيلتان أصابهما الكف ، التفعيلة الثانية من البيت الخامس والتفعيلة الأولى من السطر العاشر .

وعلى غير العادة في تفعيلة الكامل نجد هناك تفعيلتين أصابهما الإضمار والكف بتحول مُتَفَاعِلُنْ ٥//٥/// إلى مُسْتَفْعِلْ ٥/٥// حدث ذلك للتفعيلة الأولى من البيت الثامن ، والتفعيلة الثانية من السطر التاسع ، وعلى غير العادة كذلك إصابة تفعيلة هذا البحر بالإضمار والطي ، حدث ذلك في تفعيلة واحدة هي التفعيلة الثالثة من السطر الثامن .
ما نلاحظه هنا أن كل تفعيلات الضرب جاءت صحيحة ، ساعد الشاعر على ذلك اللجوء فيها إلى المد فحقق بذلك التسكين ، وبالتالي تمت التفعيلة ولم يلجأ إلى علل الحذف أو الزيادة .

قصيدة " مشبوهة الشفتين " ص ٣٠٦ ، ومطلعها :

مشبوهة الشفتين ، لا تنسكي لن يستريح الموعِدُ المكبوتُ

هذه القصيدة أيضاً من مجزوء الكامل ، وهي مكونة من تسعة أبيات ، في كل بيت ست تفعيلات ، إذن فعدد تفعيلاتها ٥٤ تفعيل ، قافيتها الميم المضمومة وجاءت تفعيلاتها كالتالي :

■ ١٩ تفعيل صحيحة ، معظمها من تفعيلات العروض .

■ ٢٠ تفعيل أصابها الإضمار ، معظمها من تفعيلات الحشو .

كما وجدنا هنا أيضاً تفعيلتين أصابهما الإضمار والكف هما التفعيلتان الأولى والثانية من البيت الخامس ، وتفعيلات الضرب مُتَّفَعِلُنْ ٥//٥// إلى مُتَّفَاعِلُ ٥/٥// ، أو تحولها إلى مُتَّفَاع ٥/// أو مُتَّفَاع ٥/٥/ .

والقافية هنا متحركة ؛ وبالتالي أصابها علة الحذف ، فلم نجد من بينها قافية واحدة تامة.

مما سبق نستطيع أن نخرج بالنتائج التالية :

- نسبة التفعيلات الصحيحة أكثر شيوعاً لديه من التفعيلات المصابة بالزحافات أو العلل .
- مع القوافي المتحركة يكثر في الرجز أن تأتي تفعيلات الضرب أو التفعيلات الحاملة للقافية مكفوفة أو مشكولة على غير العادة في تفعيلات هذا البحر ، ظهر ذلك في مواضع كثيرة من قصائده كما في قصيدة " الصفائر السود " ص ١١٠ ، وقصيدة " اسمها " ص ١٤٥ ، وقصيدة " غرفة " ص ١٤٧ .
- في بحر المتقارب يضطره التحريك إلى قبض معظم تفعيلات الضرب أو التفعيلات الحاملة للقافية ، كما في قصيدة " اندفاع " ص ١٠٤ .
- وفي بحر الكامل يظهر الكف بتحول التفعيلة مُتفاعِلُن ٥//٥// إلى مُتفاعِلُ ٥//٥// كما في بعض تفعيلات قصيدة " بيتي " ص ٦٤ .
- أما مع القوافي الساكنة فتأتي التفعيلات في الغالب صحيحة كما في قصيدة " الدخول إلى هيروشيما " ص ٤٨٩ .
- ومن صور التسكين لديه إضافة هاء للسكت كما في قصيدة " إلى عجوز " ص ٦٤ من الكامل ، و قصيدة " بلادي " ص ٩٥ من الرجز .
- وقد يكون التسكين بالمد كما في قصيدة " بيتي " ص ٢٨٧ من الكامل ، وقصيدة " معجبة " ص ١٩٧ .
- وفي حالة المد قبل التسكين يضطر في بحر الرجز قطف أو قطع تفعيلات الضرب أو التفعيلات الحاملة للقافية ، كما في قصيدة " الفارس والوردة " ص ٥٥٨ .
- سار نزار على طريقة القدماء في استخدامه لتفعيلة الرجز .
- وفي استخدامه لتفعيلة المتقارب لم يشذ عن طريقة القدماء إلا في بعض المواضع منها :
- قد يحذف منها الساكن الثالث فتتحول فعولُن ٥/٥// إلى فعِلُن ٥//٥// ، كما في التفعيلة الثانية من السطر العاشر من قصيدة " الموعد الأول " ص ٢٤ .
- وقد تتحول لديه التفعيلة إلى فعَ // . وهذا التغير هو ما لم أجد له تفسيراً في كتب العروض .

- وفي استخدامه لتفعيلات بحر الكامل لم يشذ عن طريقة القدماء إلا في عدة صور:
- فعلى غير العادة قد تصاب هذه التفعيلة لديه بالإضمار والكف أي تتحول إلى مُتَفَاعِلُ /
//٥/٥ ، كما في بعض تفعيلات قصيدة " بيتي " ص ٦٤ .
 - وقد تتحول كذلك إلى مُتَفَاعٍ /٥/// أو إلى مُتَفَاعٍ /٥/٥/ ، ظهر هذا التغير في بعض
تفعيلات قصيدة " مشبوهة الشفتين " ص ٣٠٦ .
 - وقد تتحول إلى فاعٍ /٥/ ، ذلك التحول لم أجد له تفسيرًا في كتب العروض ، كما في
بعض تفعيلات قصيدة " شرق " ص ١٢٠ .

خلاصة القول في البحور الشعرية لدى نزار

• إذا نسَّع الشاعر في طول السطر الشعري لجأ إلى البحور للصافية ذات التفعيلة الواحدة منوعاً في عددها في كل سطر .

• لا يلجأ إلى البحور المختلطة ذات التفعيلات المتنوعة إلا إذا وُحِّد أطوال الأسطر الشعرية فتكون القصيدة عمودية تختلف فقط في طريقة الكتابة .

• نلاحظ أنه حافظ إلى حد بعيد على الشكل القديم للقصيدة العربية وظل ملتزماً به ، فهو وإن لجأ إلى شعر التفعيلة إلا أنه احتفظ بشكل وتنظيم القصيدة القديمة في توحيده لأعداد التفعيلات في كل سطر شعري وخاصة في أعماله الأولى ، كل ما قام به من خروج على نظام القصيدة القديمة أنه نوع في تفعيلات السطور ، وذلك في مرحلة متأخرة من إنتاجه .

• لم يلجأ إلى التنويع في البحور في القصيدة الواحدة ، أي أنه لم يجمع بين بحرين أو أكثر في قصيدة واحدة فتبدو كما يسميها البعض بالحشجة النغمية ^(١) ، كشأن معظم شعراء مدرسته ^(*).

• وعند استعراض بحور الشعر العربي التي نظم فيها نزار قصائده في أعماله الكاملة الأولى ودراستها زمنياً لا نلاحظ تأثره في مرحلة ما من مراحل ببحر معين دون غيره ، لا نستطيع أن نقول مثلاً إن نزاراً في الخمسينيات قد سيطر على إنتاجه بحر بعينه بصورة أكبر ، أو إنه في الستينيات مثلاً نظم معظم إنتاجه في البحور الصافية ، وفي السبعينيات هجرها إلى البحور المختلطة ، إلى غير هذه الملاحظات التي يمكن أن تظهر في إنتاج بعض الشعراء ، كالتي تبدو وتتردد كثيراً عند التعامل مع الفن التشكيلي ، عندما نقول مثلاً إن هذا الفنان قد مر في فترة زمنية معينة من تاريخه الفني بمرحلة لونية معينة ، ثم هجرها بعد ذلك إلى مرحلة أخرى ، أو إلى اتجاه إبداعي آخر .. إلخ .

١ د رجاء عيد في كتابه " التجديد الموسيقي في الشعر العربي " ص ٢٥٢
* انظر قصائد " في انتظار رسالة " و " تشرين الغريق " لصلاح عبد الصبور ، و " الفنان " لأحمد زكي أبي شادي وغيرها كثير .

المبحث الثاني - القافية

اختلفت اللغويون والعروضيون حول تعريف القافية ، لكن هذه التعريفات لم تخرج عن أنها (١) :

أ - من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن مع الحركة التي قبل الساكن ، هذا الرأي للخليل بن أحمد الفراهيدي ، وذلك ما أقره ابن جني في قوله : والذي يثبت عندي صحته من هذه الأقوال هو قول الخليل

ب - آخر كلمة في البيت ، وهذا هو تعريف الأخفش في قوله : القافية آخر كلمة في البيت وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو البيت . أخذه عنه قدامة بن جعفر ، ونلاحظ أنه تعريف فني ؛ لأنه يعتبر القافية كلمة بصرف النظر عن إيقاعها وقيمتها .

ج - الحرف الذي تبنى القصيدة عليه وتعرف به كسنية البحرى وبائية أبي تمام ، وعينية محمود سامي البارودي ، بشرط أن يكون صحيحاً وأصلياً في الكلمة وذلك هو رأي قطرب في قوله : القافية هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وهو المسمى رويًا ، وهذا التعريف الثالث هو ما سوف نأخذ به في دراستنا لقوافي نزار قباني ، لبساطته وشموعه .

القافية ومكانتها في الشعر الحر

ما قيل عن الوزن ودوره في الشعر الحر تردد أيضًا على ألسنة النقاد عن القافية ، فنادى الكثيرون منهم بضرورة التخلي عنها ، مثل الدكتور أحمد أمين الذي يرى أنها " الحائل الوحيد الذي حال بين الشعر العربي والأجناس الشعرية غير الغنائية من قصص أو تمثيل ، والسبب في ذلك أن اللغة مهما غنيت بالمتراذفات لا تستطيع أن تقدم للشاعر مئات الكلمات على روي ، وخصوصًا بعد أن قيّد الشاعر بالأبجدية الكلمة الواحدة إلا في مسافات بعيدة " (٢)

١ " رموز الحركة الشعرية بالمغرب " ص ١٦ وما بعدها ، وانظر تعريف قطرب وابن كيسان في تاج العروس مادة قفو .

٢ أحمد أمين " فيض خاطر " مكتبة النهضة المصرية ط ٤ سنة ١٩٥٨ م ٢ : ١٤٤

ويرى الدكتور حسين نصار أنه : " إذا ما طالت القصيدة بين يدي الشاعر أخذ يفقد حريته شيئاً فشيئاً إلى أن يقع في قبضة الإجمار المستبد ؛ فيضطر إلى استخدام الألفاظ النابية والنادرة والقلقة " (١) .

ومن الخطأ اعتبار القافية السبب الرئيس في قصر القصيدة العربية ؛ لأن اللغة العربية كما يرى الأستاذ عبد الله الطيب واسعة جداً وتساعد بنيتها على كثرة القوافي ، " إذ فيها أكثر من ستين ألف أصل ثلاثي ورباعي ، كل منه له نظائر عدة تنتهي بمثل الحرف الذي ينتهي به ، كل هذا يجعل الكلمات المتشابهة الأواخر كثيرة جداً في المعجم العربي " (٢)

فالقافية إذن ليست العائق الذي حال دون استرسال الشعراء في أعمالهم ، ولم تكن السبب في هجر الألب للعربي لهذه الألوان الفنية التي دعا إليها أصحاب هذا الاتجاه ، والدليل على ذلك أن هذه الدعوة اعتنقها معظم شعراء الاتجاهات الفنية الحديثة بدءاً من أصحاب مدرسة الديوان ورائدهم العقاد ، ومروراً بشعراء المهجر ، ورغم ذلك فإننا إلى الآن لم ننتج في أدبنا الحديث هذه الفنون الجديدة والتي ادّعى أصحاب هذا الاتجاه أن القافية كانت العائق أمام إبداعها ، بمعنى أننا لم ننتج شعراً ملحمياً أو شعراً تمثيلاً ، حتى لدى من تحرر من شعراء الجيل الجديد من القافية .

والقافية عنصر أساسي من عناصر الشعر العربي ، لا تقل أهميتها عن العروض ، فهي جانب هام من الجوانب الموسيقية التي يتميز بها الشعر العربي عن غيره من فنون الكتابة الأخرى ، فلا يمكن الاستغناء عنها لأي سبب ؛ لأن ذلك معناه فقد العمل الشعري لركيزة هامة وضرورية ، لا يصح بدونها الشعر وخصوصاً الشعر الحر ؛ " لأنها فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر . والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل ، خاصة بعد أن أغرقوه بالانثرية الباردة " (٣) .

١ د. حسين نصار " القافية في العروض والأدب " ص ١٥٤

٢ عبد الله الطيب " المرشد " ص ١٧

٣ نازك الملائكة " قضايا الشعر المعاصر " منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، سنة ١٩٦٢م ، ص ١٧٣

وذلك ما يؤكد يوري لوتمان بقوله : " إن القيود المفروضة على النظام الإيقاعي يعوض دائماً بازدياد القيود المفروضة على مفهوم ما يسمى بالقافية الجيدة ، فكلما تنامي ميل البنية الإيقاعية إلى محاكاة الكلام غير الشعري أصبح دور القافية في العمل الشعري أكثر وضوحاً " (١)

وعند استعراض نظام التقفية في أعمال نزار قباني الكاملة يمكننا ملاحظة ما يلي :
الديوان الأول " قالت لي السمراء "

أكثر القوافي المستخدمة لديه في هذا الديوان هي اللام والميم ، نظم نزار على كل منهما في ديوانه الأول ست قصائد من ثمان وعشرين قصيدة هي عدد قصائد هذا الديوان ، أي أن نسبة استخدامه لكل منهما بلغت ٩, ٢١% ، والكسر هو أكثر حركات القوافي في هذا الديوان (بلغت نسبته ٩, ٤٢%)

الديوان الثاني " طفولة نهد "

أكثر القوافي المستخدمة فيه هي الباء والراء ، نظم نزار على كل منهما خمس قصائد من مجموع قصائد الديوان البالغ خمسا وثلاثين قصيدة ، أي أن نسبة استخدامه لهاتين القافيتين بلغت ٣, ١٤% ، وحركة الكسر أيضاً فيه أكثر حركات القوافي استخداماً (بلغت نسبتها فيه ٢, ٤٣%)

الديوان الثالث " سامبا "

ذلك الديوان الطويل الذي تكون من مقطوعات على هيئة رباعيات اتبع في نظام بنائها منهج الموشحات ، تتكون كل رباعية من مطلع وقفل بقافية واحدة ، وقلب بقافية داخلية أخرى ، استخدم الشاعر في هذا الديوان في المطالع والأقفال قافية النون بشكل واضح ، حيث نظم عليها سبع مقطوعات من بين إحدى وأربعين مقطوعة هي عدد مقطوعات هذا الديوان ، بنسبة استخدام قدرها ١, ١٧% ، وحركة الفتح أكثر حركات القافية فيه (بلغت نسبتها ١, ٥٦%)

أما عن القوافي الداخلية ، أو قوافي القلب ، فقد احتلت الراء والياء في هذا الديوان المرتبة الأولى ، لجأ نزار إلى كل منهما في أربع مقطوعات ، أي بنسبة ٨ , ٩ % ، وكانت حركة الفتح أيضاً أكثر الحركات استعمالاً في قوافي القلب في هذا الديوان ، (بلغت نسبتها ٤ , ٦٣ %) .

الديوان الرابع " أنت لي "

تظهر الفاء في هذا الديوان كقافية سائدة ، نظم عليها نزار خمس قصائد ، من اثنتين وثلاثين قصيدة ، هم عدد قصائد هذا الديوان ، بنسبة بلغت ٦ , ١٥ % ، وكانت حركة الكسر هي أكثر الحركات ، (حيث بلغت نسبتها ٦ , ٤٠ %) .

نلاحظ هنا بداية ظهور القصيدة متنوعة القوافي لديه ، حيث كتب في هذا الديوان قصيدة من هذا النوع ، وهي قصيدة " تطريز " ص ١٩٩ حيث جعل كل بيت منها مصرعاً وبقافية تختلف عما سبقه وما لحقه .

الديوان الخامس " قصائد "

في هذا الديوان نجد نزاراً يؤكد هذا المسلك الجديد الذي بدأه في قصيدة واحدة في الديوان السابق ، وهو تنويع القوافي في القصيدة ، فقد نوع في قوافي عشر قصائد من مجموع قصائد هذا الديوان البالغ ثمانية وثلاثين قصيدة بنسبة قدرها ٦ , ٢٥ % ، بعد ذلك نرى الراء هي القافية الموحدة السائدة ، نظم عليها نزار ست قصائد ، بنسبة ٣ , ١٥ % ، وحركة الكسر كانت أكثر الحركات ضبطاً لقوافي هذا الديوان بنسبة ٢ , ٢٨ % .

الديوان السادس " حبيبتى "

هذا الديوان عدد قصائده ثمان وعشرون قصيدة ، نظم فيه نزار سبع قصائد بقوافٍ متنوعة ، أي أن نسبة استخدامه للقوافي المتنوعة في هذا الديوان بلغت ٢٥ % ، وكتب كذلك في هذا الديوان أربع قصائد بقافية النون بنسبة ١ , ١٤ % .

الديوان السابع " الرسم بالكلمات "

نوع نزار في هذا الديوان في قافية تسع قصائد من مجموع ثلاث وخمسين قصيدة هي عدد قصائد هذا الديوان ، فبلغت نسبة القوافي المتنوعة ٩ , ١٦ % ، بعد ذلك نجد الياء هي أكثر القوافي الموحدة المستخدمة حيث نظم عليها ثماني قصائد بنسبة بلغت ١ , ١٥ % ، ونلاحظ أن الفتح هي الحركة الأكثر شيوعاً في هذا الديوان بنسبة ٩ , ٣٣ % .

الديوان الثامن " يوميات امرأة لا مبالية "

بدأه بقصيدة " رسالة إلى رجل ما " مهّد بها لليوميات اتخذ الهمزة الساكنة قافية تمهيدية لها ، أي أنه بدأ بالسكون ، ثم بعد فترة أخذ ينوع فيها ما بين الفتح والكسر ، وربما عاد مرة أخرى إلى السكون .

بعد ذلك بدأ نزار يسترسل في اليوميات متخذاً الراء الساكنة قافية لبدايتها وبنفس الطريقة في القصيدة التمهيدية ، نجده بعد فترة ينوع في حركة قوافيه من حيث الفتح أو الضم أو الكسر ، وربما عاد إلى التسكين .

ونلاحظ أن الشاعر كان موفقاً غاية التوفيق في استخدامه للقافية الساكنة في بداية القصيدة التمهيدية وكأنها دعوة للاتفات لها وتقديم الفتاة لنفسها ، فكان لا بد أن تكون هادئة تتخلّى عن الصوت المرتفع والنبرة الخطابية ، وبعد هذه الحالة من الخوف والتوجس بدأت النبرة تعلو والصوت يرتفع ، واكب ذلك تغير في الحركة من السكون إلى الكسر .

وفي اليوميات اتبع نفس الطريقة ، بدأها بالقافية الساكنة التي هي أنسب الحركات ، لما تعكسه اليوميات من حالة الكبت والخوف الذي تحياه هذه الفتاة وهي تدون هذه المذكرات ، وكأنها تكتّم أنفاسها حتى لا يشعر بشكواها من حولها ، فهي تكتبها لا ليقرأها أحد أو لينفعل بها من حولها ، ولكنها كما تقول لمجرد البوح لا أكثر ، فكانت حركة السكون هي أكثر الحركات مناسبة لها ومعبرة عن الحالة النفسية التي تحياها ، وجو الإحباط والألم العميق الذي تستشعره الكاتبة ويعرضه لنا نزار بقلمه ، فالصرخة هنا صرخة دفينه ، والألم ألم عميق ، والمأساة أكبر من أن نعلنها ، فكانت النهايات الساكنة ، وبعد هذه المقدمة وبعد أن تشعر الكاتبة بشيء من الثقة تسترد قوتها ويعلو صوتها وتتغير نبرتها من السكون والهدوء إلى الحدة والعنف ، وكان لا بد أن يواكب ذلك تغير في حركة القافية من السكون إلى الكسر ، ثم تعود إلى السكون ، ومنه إلى الضم ، ثم إلى الكسر فالفتح ، وهكذا تتبدل المشاعر وتتغير الأفكار ، ولم نعد نلاحظ عليها الهدوء والخوف الذي كان يعترئها في بدايتها ، وأرى أن قوافي نزار كانت موصلة جيدة لهذا التبدل في المشاعر وذلك التباين النفسي الذي عاشته هذه الفتاة ، وعبرت عنه في يومياتها .

الديوان التاسع " قصائد متوحشة "

نوع نزار في هذا الديوان في القوافي في إحدى عشرة قصيدة من مجموع ثمان وعشرين قصيدة هي عدد قصائد هذا الديوان ، بنسبة ٣٩% ، بعد ذلك نجد الراء هي القافية الموحدة الأكثر شيوعاً في هذا الديوان ، نظم عليها نزار ثمان قصائد بنسبة ٢٨% ، وجاءت حركة الفتح لتبلغ ٢٥% من قصائد هذا الديوان ، وحركة السكون بنفس النسبة ، حيث لجأ نزار إلى القافية الساكنة في سبع قصائد بنسبة ٢٥% .

الديوان العاشر " كتاب الحب "

نظم نزار هذا الديوان على شكل مقطوعات ، كل مقطوعة كأنها قصيدة قصيرة بعنوان مستقل ، وأكثر القوافي المستخدمة لديه فيه هي التاء والراء والنون نظم على كل واحدة منها سبع مقطوعات ، بنسبة ورود قدرها ١٣% لكل منهم ، وأكثر الحركات استخداماً فيه هي حركة الكسر بنسبة ٣٦% .

يقسم الدكتور أنيس^(١) القوافي بحسب ورودها وشيوعها إلى الأنواع التالية :

١- كثيرة الشيوع : ر ل م ن ب د .

٢- متوسطة : ت س ق ك ء ع ح ف ي ج .

٣- قليلة : ض ط هـ .

٤- نادرة : ذ ث غ خ ش ص ز ظ و .

— أول ملحوظاتنا على نظام النقيفة عند نزار أنه بدأ قصائده الأولى ملتزماً إلى حد بعيد بطريقة القدماء في النقيفة بأن استخدم القوافي الموحدة .

ففي ديوانه الأول " قالت لي السمراء " استخدم اللام والميم بنسبة ٢١% لكل منهما ، ثم جاءت الدال بنسبة ١٠% ، وهي كما نرى من القوافي كثيرة الشيوع لدى القدماء ، فكان في ذلك متفقاً معهم واطردت طريقته مع طريقته .

وفي ديوانه الثاني " طفولة نهد " استخدم نزار أيضاً القوافي الموحدة ، وكانت أكثر القوافي المستخدمة فيه هي الباء والراء ، بلغت نسبة استخدامه لهاتين القافيتين ١٤% ، وهي أيضاً من القوافي شائعة الاستخدام لدى القدماء ، وهو هنا كذلك كان موافقاً لهم ، وطريقته مطردة مع طريقته .

١ انظر " موسيقى الشعر " مكتبة الأنجلو المصرية ط ٦ سنة ١٩٨٨ م ص ٢٤٧

وفي الديوان الثالث سامبا كان لا بد أن يبحث عن شكل آخر للتقنية يستوعب هذا التنوع في الموضوعات ، وهذه اللدقات الشعرية التي تتراقص كأنها عرق نابض ، كان لا بد له من البحث عن شكل آخر يستوعب هذا التشكيل الدلالي ويواكبه ، فكانت هذه القوافي المتنوعة ، لكنه هنا لم يخرج تمامًا عن عباءة الشعر القديم ، بل ظل إلى حد بعيد مشدودًا إليه ومنجذبًا نحوه ، بدا ذلك في أنه قفى المطالع والأقفال بقافية واحدة ، وقفى القلب بقافية أخرى ، هو تحرر من التقنية الموحدة التي تجمع كل رباعيات هذا الديوان ، لكنه أبقى على قافية كل رباعية على حدا (سيكون له دراسة مستقلة عند الحديث عن القوافي الداخلية)

وفي الديوان الرابع " أنت لي " لجأ إلى القوافي المتنوعة ، لكن بنسبة بسيطة من عدد قصائد هذا الديوان ، فهو لم ينظم سوى قصيدة واحدة نوع فيها في القوافي ، ووجد قوافي باقي قصائد الديوان ، وكانت الفاء هي القافية السائدة لديه فيه ، كتب بها خمس قصائد من اثنتين وثلاثين قصيدة هي عدد قصائد هذا الديوان ، فبلغت نسبتها ٦, ١٥ % ، وأرى أنه خرج على طريقة القدماء هنا ؛ لأن القاف هي من القوافي متوسطة الاستخدام لديهم ، قل استخدامها لديه في هذا الديوان .

وفي الديوان الخامس " قصائد " استهوته طريقة تنويع القوافي ، فكتب عشر قصائد متنوعة القوافي من بين تسع وثلاثين قصيدة هي عدد قصائد هذا الديوان ، بنسبة بلغت ٦, ٢٥ % ، ثم جاءت الراء التي هي من القوافي كثيرة الشيوخ لدى القدماء لتحتل المكانة الثانية بين قوافيه ، كتب عليها ست قصائد بنسبة ٣, ١٥ % .

وفي الديوان السادس " حبيبتي " نوع نزار في قوافي سبع قصائد من بين ثمان وعشرين قصيدة هي عدد قصائد الديوان بنسبة ٢٥ % ، ثم جاءت النون التي هي أيضًا من القوافي كثيرة الشيوخ لدى القدماء لتحتل المكانة الثانية في ترتيب قوافيه ، بلغت نسبتها في هذا الديوان ٣, ١٥ % .

وفي ديوانه السابع " الرسم بالكلمات " نظم نزار تسع قصائد متنوعة القافية من بين عدد قصائد الديوان الثلاث والخمسين ، بنسبة ١, ١٦ % ، ثم جاءت الياء ، التي هي من القوافي قليلة الشيوخ لدى القدماء لتحتل المركز الثاني بين قوافيه بنسبة قدرها ١, ١٥ %

وربما كان في استخدامه لهذه القافية بهذه النسبة منحرفاً عن طريقة القدماء في التقفية ، وبعد الياء جاءت الراء لتحل المركز الثالث وتصوب هذا الانحراف .

وفي الديوان الثامن " يوميات امرأة لا مبالية " نجده يلجأ إلى القوافي المنوعة لاستيعاب هذه الدفقات الشعرية المختلفة وتلك للتقلبات المزاجية ، والاضطرابات العاطفية ، كل ذلك كان لا بد له من قوافٍ متنوعة من حيث النوع والحركة ما بين سكون أو فتح وضم وكسر .. إلخ .

وفي الديوان التاسع " قصائد متوحشة " ينوع نزار في قوافي إحدى عشرة قصيدة من بين ثمانية وعشرين قصيدة هي قصائد هذا الديوان ، أي أن القوافي المنوعة قد بلغت لديه في هذا الديوان نسبة 3, ٣٩ % ، بعد ذلك عاد أدراجه إلى الراء التي بلغت لديه هنا ٢٨,٥ % .

وفي الديوان العاشر " كتاب الحب " نجد مجموعة من المقطوعات التي تمثل فلسفة الشاعر في الحب تبدو كأنها ترانيم عاشق لمعشوقته ، فكان لا بد له أن ينوع في قوافيها لنفس دواعي التنويع في " اليوميات "

ونزار في تنويعه لقوافيه ينتقل أولاً بين أصوات لغوية مختلفة لا علاقة بينها من حيث الجهر والهمس أو الترفيق والتفخيم أو غير ذلك مما يميز أصوات اللغة ، ومما يتخذه بعض الشعراء مسلكاً للتنويع أو سبيلاً من سبل الاختيار : كأن يزاوج الشاعر في قوافيه بين أصوات مرققة ومفخمة ، أو أن يكثر من الأصوات المجهورة أو المهموسة ، لكننا لم نلاحظ هذه الظاهرة عند تنويع نزار لقوافيه ، ففي قصيدة " مع جريدة " ص ٢٦٣ مثلاً ينوع قوافيه بين الدال والباء والميم والنون ، وفي قصيدة " عودة أيلول " ص ٢٧٣ يقسمها إلى مقاطع متنوعة القوافي ، تأتي قوافيها هكذا : الشين والراء ، والميم والكاف ، والدال والحاء ، والنون والدال ، والراء والكاف ، والنون والفاء ، واللام والباء ، والباء والنون .. وهكذا تتنوع القوافي ما بين أصوات مختلفة لا رابط بينها .

وهو في تنويعه لقوافيه ثانياً لا يسلك مسلكاً واحداً في الاختيار أو يتبع طريقة ثابتة لهذا التنويع ، بل نجده يطرق في تخيره لها أكثر من طريق ، سيظهر كل هذا عند الحديث عن القوافي الداخلية .

وبنظرة إلى القوافي المستخدمة لدى نزار في أعماله الكاملة والبالغ عدد قصائده ٢٤٩ قصيدة نلاحظ أنه نظم على الراء اثنتين وثلاثين قصيدة بنسبة ٨, ١٢ % ، وعلى الباء اثنتين وعشرين قصيدة بنسبة ٨, ٨ % ، وعلى اللام عشرين قصيدة بنسبة ٨ % ، وعلى النون تسع عشرة قصيدة بنسبة ٦, ٧ % ، وعلى الميم خمس عشرة قصيدة ، بنسبة ٦ % وعلى الدال ثلاث عشرة قصيدة بنسبة ٢, ٥ % ، وهي نفس القوافي التي أكثر القدماء من استخدامها ، وهو في هذا المنحى موافق لهم ، وطريقته مطردة مع طريقته في استخدامه لهذه القوافي بهذه النسب .

ثم نجد طائفة أخرى من القوافي الأقل استخداماً لديه وهي : القاف ، العين ، كتب على القاف عشر قصائد بنسبة ٤ % ، وكتب على العين إحدى عشرة قصيدة بنسبة ٤, ٤ % وكتب على الفاء سبع قصائد بنسبة ٨, ٢ % وعلى الحاء ست قصائد بنسبة ٤, ٢ % . وهو هنا متفق إلى حد بعيد مع القدماء وطريقته مطردة مع طريقته في استخدامه لهذه القوافي بهذه النسب لكنه حاد عنهم في استخدامه لقافية الجيم والسين والشين ، فرغم أن هذه القوافي هي من نفس طبقة القوافي متوسطة الاستخدام لدى القدماء إلا أننا نجدها من القوافي النادرة لديه ، فلم يكتب على كل حرف من هذه الحروف سوى قصيدة واحدة ، أي أن نسبتها تبلغ لديه ٤, ٠ % .

ومن القوافي النادرة لديه وقليلة الاستخدام لدى القدماء قافية الضاد ، نظم عليها قصيدتين ، والهاء رغم أنها من القوافي النادرة لدى القدماء إلا أننا لا نجدها بهذه الندرة لديه ، فقد نظم عليها سبع قصائد ، بنسبة قدرها ٨, ٢ % ، فهي أكثر استعمالاً لديه مثلاً من الجيم أو السين ، وربما كان في هذا المنحى مخالفاً لطريقة القدماء ، وحاد عنهم كذلك في عدم استخدامه للطاء وهي من القوافي المستخدمة لدى القدماء وإن كانت نادرة .

— استخدم نزار في أعماله الكاملة باستثناء اليوميات ، و سامبا ، وكتاب الحب الذي لجأ فيهم إلى القوافي المتنوعة وتناولناهم تناولاً مستقلاً ، أنه لجأ للقوافي الملازمة للكسر في ٧٧ قصيدة من إجمالي القصائد ، بنسبة ٤, ٣١ % ، وللقوافي الملازمة للفتح في ٦١ قصيدة ، بنسبة ٩, ٢٤ % ، جاءت بعدهما القوافي الملازمة للسكون في ٤٧ قصيدة

بنسبة ١٩,٢ % ، ولجأ إلى القوافي الملازمة للضم في ٣٢ قصيدة ، بنسبة ١٣ % ، وإلى القوافي المتنوعة بين الضم والكسر والسكون في ٣٥ قصيدة ، بنسبة ١٤,٢ % .

— تحتل القوافي الملازمة للكسر أكبر نسبة بين قصائد نزار ، فرغم أن العربية قد جعلت الكسر من علامات الاسم دون الفعل ، ولم تسمح بكسر الاسم إلا إذا جاء مسبوقاً بحرف جر ، أو جاء مضافاً إليه . لكن العروض تسمح بإمكانات أخرى يمارسها الشعراء عند الحاجة إلى التقفية بالكسر ، من هذه الإمكانيات والصور التي استخدمها نزار في قوافيه ما يلي :

- أن يضيفها إلى ياء المتكلم ، كأن يقول في مقدمة قصيدة " نهذاك " ص ٦٩
سمراء صبي نهذاك الأسمر في دنيا فمي
نهذاك نبعا لذو حمراء تشعل لي دمي
- أو أن يختتم الفعل بنون الوقاية وبعدها ياء المتكلم، كقوله في مقدمة قصيدة " إلى عينين شمالييتين " ص ٢٩٢
استوقفتني والطريق لنا ذات العيون الخضر تسألني
- وقد يكون الكسر بإضافة ياء المخاطبة المؤنثة ، كقوله في مقدمة قصيدة " المايوه الأزرق " ص ٢٣٠
مرحباً .. ماردة البحر .. على الأشواق طوفي
- وقد يأتي الكسر بإضافة ياء النسب إلى نهاية الاسم ، كما في مقدمة قصيدة " زيتية العينين " ص ٤٢ :
زيتية العينين .. لا تغلقي يسلم هذا الشفق الفستقي
- أو بضمير الخطاب ، الكاف كما في مقدمة قصيدة " مني " ص ٩١
إن رف يوماً .. كتابي حديقة في يديك
- أو ضمير الغائب ، كما في مقدمة قصيدة " أظن " ص ٤٠١
أظن أني لعبة بيديه ؟ أنا لا أفكر في الرجوع إليه
- وقد يأتي نهاية المضارع مكسوراً بعد أداة من أدوات الجزم ، كقوله في مقدمة قصيدة " فم " ص ٥٨
في وجهها يدور كالبرعم بمثله الأحلام لم تحلم

ب - القوافي الملازمة للفتح ، تأتي لديه بأشكال متعددة ولأسباب متباينة من أهمها :

- اتباعها بهاء السكت الساكنة ، تكرر ذلك في مواضع كثيرة ، من أشهرها قوله في مقدمة قصيدة " بلادي " ص ٩٥ :

من لغة الشحرور من بحة ناي محزنة

أو قوله في مقدمة قصيدة " رسالة " ص ١٣٩

وأخيراً أخذت منها رسالة بعد عام لم تكتبي لي خلاله

- وقد يكون الفتح بإضافة نا للفاعلين ، كقوله في مقدمة قصيدة " سؤال " ص ١١٧

تقول حبيبي إذا ما نموت ويدرج في الأرض جثماننا
إلى أي شيء يصير هوانا أيبلى كما هي أجسادنا ؟

أو في مقدمة قصيدة " وشاية " ص ٢٤٠

أنت الذي يا حبيبي نقلت لزرق العصافير أخبارنا

- أو بإضافة الضمير " ها " للمؤنثة ، كقوله في مقدمة قصيدة " في المقهى " ص ٣٦

في جواربي اتخذت مقعدها كوعاء الورد في اطمئنانها

- وقد يكون الاسم منصوباً مؤكداً بألف الإطلاق ، كقوله في قصيدة " اكتبني لي " ص ٢٦

إلي اكتبني ما شئت إني أحبه وأتلوه شعراً ذلك الأدب الحلوا

- وقد ينتقي للقافية المفتوحة اسماً مقصوراً ، كما في مقدمة قصيدته " ورقة إلى القارئ "

ص ١٥

كميس الهوادج شرقية ترش على الشمس حلو الحدا
كدندنة البدو فوق السرير من الرمل ينشف فيه النداء

- أو يأتي بالماضي مبنياً على الفتح منتهياً بألف الإطلاق كقوله في مقدمة قصيدة " بعد

العاصفة " ص ٤٨٦

أتحبني بعد الذي كانا إني أحبك رغم ما كانا

ج - أما القوافي الملازمة للضم فتأتي لديه في الصور التالية :

- أن يكون الاسم مبتدأ ، كما في قوله في مقدمة قصيدته " إلى لثيمة " ص ٢٤٨

ماذا لديك فعندي ؟ من راحتك اعتراف

- أو قد يكون الاسم خبراً للمبتدأ ، كما في قوله في مقدمة قصيدة " أحبك " ص ٦٠

أحبك لا أدري حدود محبتي طباعي أعاصير وعاطفتي سيل

- وقد يكون الاسم فاعلاً ، كما في قوله في مقدمة قصيدته " مكابرة " ص ٢٢

تراني أحبك لا أعلم سؤال يحيط به المبهمة

- وقد يكون اسماً لكان أو أحد أخواتها ، كقوله في مقدمة قصيدة " بيت " ص ١٠٣

قالت حرام أن يكون لنا على أراجيح الضيا بيت

- أو يكون فعلاً متصلاً بقاء الفاعل للمتكلم ، كما في قوله في مقدمة قصيدة " بك الجن
الدمشقي " ص ٥٤٩

إني قتلتك واسترحت يا أرخص امرأة عرفت

- وربما اتصلت به للهاء (ضمير الغائب) ، كما في قوله في مقدمة قصيدة " أعنف حب
عشته " ص ٧٢٢

تلموني الدنيا إذا أحببتني
كأنني ... أنا خلقت الحب واخترعته

د - القوافي الملازمة للسكون : أجاد نزار توظيفه لحركة السكون في قصائده متنوعة
القوافي ليعبر بها عن مشاعر معظمها حزينة ومحبطة ، كما ذكرنا في اليوميات ، أو ربما
لتكون هذه الحركة هي الرابط الموسيقي الخفي الذي يربط أجزاء القصيدة التي تتوعد
قوافيها .

وفي القوافي الموحدة لا عذر له في التسكين ، ربما كان في ذلك هروب من الحركة
الإعرابية ، عاملاً بالقول : سَكَنَ تسلم ، وخصوصاً إذا تدافعت المعاني وازدحمت الألفاظ
، فآثر التسكين على الإقواء الذي هو عيب عروضي مكروه ، لجأ إلى السكون في مواضع
كثيرة منها قوله في مقدمة قصيدته " إلى وشاح أحمر " ص ١٥٤ :

سألتك كيف جمعت الجراح
فجاءت وشاح
يعرِدُ . قنديل نار ووهج
بكف الرياح

فإذا ما قام بضبط قافيته كانت " وشاح " منصوبة ، وجاءت " الرياح " مكسورة ، وفي ذلك
إقواء لا يرضى به ولا يقبله .

وكما ذكرنا أنه ليس هناك علاقة في الغالب بين البحر الشعري والمعنى المراد ، نقول
أيضاً هنا إنه ليس هناك قوافٍ بعينها تصلح للتعبير عن معانٍ معينة ، وقوافٍ أخرى
للتعبير عن معانٍ أخرى ، وأكبر دليل على ذلك أنه عندما نتتبع قوافي بحر من البحور
وربطها بالدلالات أو الموضوعات التي اشتمل عليها هذا البحر ننتهي إلى هذه الحقيقة ،
فبحر الرجز مثلاً هو أكثر البحور التي نظم فيها نزار ، استخدمه قالباً فنياً صاغ فيه أفكاراً
عديدة ومعانٍ متنوعة وأغراضاً متباينة نوع فيها في قوافيه ، كأن يصف به صدر المحبوبة
في قصيدة " حلمة " ص ١٢٩ بالراء المكسورة ، ويستخدم البحر نفسه والقافية ذاتها في

وصف خطابها في قصيدة " خطاب من حبيبتى " ص ٤٢٤ ، ويلجأ إليه وإلى القافية نفسها ليعبر بهما عن الشكوى ، كما في قصيدة " دموع شهر يار " ص ٥٤٤ .
ويصف به كذلك مع قافية الفاء المضمومة ضفائر المحبوبة في قصيدة " إلى ضفيرتي ماس " ص ٢٩٤ ، وقد يستخدم نفس البحر ونفس القافية في تغزله في المحبوبة وتعجبه من نفسه لأنه لا يعترف بحبه لها ، في قصيدة " سر " ص ٢١١ .
هذه الأمثلة وغيرها الكثير تؤكد ما نبهنا إليه من أنه ليس هناك علاقة مؤكدة بين نوع القافية والموضوع الذي تعبر عنه ، وهذا نفسه ما قلناه عن البحر الشعري .

خلاصة القول في القافية عند نزار

ظلت القافية من الركائز الأساسية التي اعتمد عليها نزار في أشعاره ، لم يتخل عنها بدعوى التجديد ، ولم يتحرر منها بدعوى المعاصرة ، كل ما استطاع أن يفعله هو أن نوع القوافي في بعض قصائده بدءاً من الديوان الثالث حتى بالديوان الأخير ، لكنه فيما عدا هذه للقصائد منوعة للقوافي نجده يسير على نفس طريقة التقديم في النقيض وما شاع لديهم شاع لديه .

اُطُرَت طريقة نزار مع طريقة التقديم في نسبة استخدامه لقوافي الراء والباء والنون واللام والميم والذال . وكذلك في استخدامه للقوافي قليلة الاستخدام لدى القدماء وهي قوافي القاف والعين والفاء والحاء ، لكنه حاد عنهم في قلة نظمه على الهزرة وندرة استخدامه للجيم والسين برغم أنها من القوافي متوسطة الاستخدام لدى القدماء .

حاد عن طريقة التقديم أيضاً في لجوئه للقوافي المتنوعة ، لكنه حتى في قوافيه المتنوعة ظل متحفظاً تجذبه القافية الموحدة من بعيد ، لم يشطح شطحات شعراء الشعر الحر ولا شعراء قصيدة النثر ، لم يبعثر كلماته على الصفحات ويطلب من المتلقي إعادة ترتيبها ، ولم يتحول الشعر لديه إلى نثر ، لم يضع أية لفظة تؤدي المعنى ، بل ظل يبحث عن الجانب الموسيقي ، وهو قد يقسم القصيدة منوعة القوافي إلى فقرات أو مقاطع طويلة يجعل كل مقطع بقافية موحدة كما في " فستان التفتا " ص ٣٨٥ ، و " جميلة بو حيرد " ص ٤٤٩ ، و " رسالة إلى رجل ما " ص ٥٧٥ .

وقد ينوع في صوت القافية ويثبت من حركتها كما فعل في قصيدة " الحب والبترول " ص ٤٤٥ و " قصيدة الحزن " ص ٧٠١ ، حيث جعل قوافي كل منهما منوعة مع تسكين نهاياتها كلها ليظل السكون هو الرابط المشترك الذي يجمع بين أسطرها المتنوعة .

وقد يجعل كل شطري بيت بقافية موحدة مختلفة عما يسبقها وما يليها ، بدا ذلك وكان رائعاً في قصيدة " تطريز " ص ١٩٩ .

فالتنوع إذن في القوافي ليس تنوعاً عشوائياً لديه ، بل هو تنوع مقنن ومقصود ، راعى فيه التجديد ، لكن في ظل الروح العربية القديمة وفي ظل هذه النكهة العربية ، فنزار حتى في تنوعه للقوافي لم ينزع عنه ثوب القصيدة العربية القديمة ، لكنه أدخل عليه بعض التعديلات ليكون أنسب للتعبير عما يراد ، ويكون أقدر على عكس هذا الحشد من المشاعر وذلك الزحام من العواطف ، فكان هذا الشكل من التنوع في القافية .

بعد دراسة أوزان الشاعر وقوافيه ، والبحور الشعرية الشائعة لديه والنادرة ، والقوافي التي أكثر منها في أعماله الشعرية ، والتي تندر نسبتها لديه ، وبعد دراستنا لحركة هذه القوافي ونسبة الفتح أو الكسر أو الضم أو للتسكين فيها ، وكذلك بعد دراسة نسبة القوافي المتنوعة في قصائده ، بعد هذه الدراسة المستفيضة يمكن للتساؤل عن العلاقة بين طول القصيدة وبين نوعية التفعيلة التي يختارها الشاعر ، أي : هل هناك علاقة بين طول القصيدة وبين البحر المستخدم ؟ ، وهل هناك علاقة كذلك بين طول القصيدة وبين القافية المستخدمة من حيث النوع والحركة ؟ ، هل لو اختار الشاعر لقصيدته قافية محببة لديه ، وكذلك انتقى للتعبير عن مشاعره بحراً بعينه يميل إليه ، هل ذلك يغريه بإطالتها أو الاسترسال فيها ، والعكس بالعكس ، هل إذا لجأ لقافية مهجورة أو قلقة ، ولبحر لا يستريح إليه ، أ يكون ذلك مبرراً لضرورة الإيجاز وعدم الاسترسال ؟ أم أن هناك عوامل أخرى تتحكم في هذه المسألة ؟ .

بدراستنا لقوافي نزار وحركاتها نجد أن الباء مثلاً من أكثر القوافي المستخدمة لديه والشائعة على لسانه ، ونعلم أن الرجز هو أشهر البحور التي نظم فيها ، لكننا مثلاً نجده في قصيدة " استحالة " ص ٥٥٤ كتبها على الرجز واتخذ الباء قافية لها ، وكذلك من دواعي السهولة لديه أنه سكن قوافيها ، ومع كل ذلك نجده ينظمها من ستة أسطر ، أي أن هذه السهولة لم تغره بالإطالة أو الاسترسال .

وبالرغم من أن تنوع القوافي شائع لديه ويعطي له حرية الحركة وسهولة الانطلاق وقد يغريه بالإطالة وخصوصاً إذا ساق قصيدته على بحر محبوب لديه مثلاً يأتي في المرتبة الثالثة من حيث نسبة استخدامه له ، وهو بحر الكامل ، فهو قد جمع كل هذه العوامل

وأتاحها لنفسه في قصيدة " للتفكير بالأصابع " ص ٥٤١ وجاءت مع ذلك مكونة من اثني عشر سطرًا .

وعلى العكس من ذلك ، فعلى الرغم من أن الحاء من أقل القوافي المستخدمة لديه ، حيث نجده لم يكتب عليها سوى ست قصائد من مجموع أعماله الكاملة ، ومع ذلك فالكثير من قصائده على الحاء طويلة ، منها على سبيل المثال قصيدة " أنت لي " ص ١٩٥ التي بلغت خمسة عشر بيتًا .

وعلى الرغم من أن نسبة الضم في قوافيه أقل نسبة ، بلغت نسبة القوافي الملازمة للضم لديه ١٣% بالمقارنة بالكسر أو الفتح أو السكون إلا أن ذلك لم يقيدته أو يمنعه من الاسترسال إذا ما اقتضى الأمر ذلك كما في قصيدة " عند امرأة " ص ١٦٩ ، والذي بلغ عدد أبياتها ٢٤ بيتًا .

وإذا نظرنا كذلك لبحور الشعر التي نظم فيها نجد أن كل القصائد التي مثلنا لها — باستثناء قصيدة " التفكير بالأصابع " — كانت من بحر الرجز ، وقلنا إن استخدامه لتفعيله هذا البحر المحبب لم تغره بالإطالة في كثير من الأحيان كما مثلنا .

وعلى العكس من بحر الرجز نجد بحر الوافر ، فهو من أقل البحور استخدامًا لديه ، لم يكتب عليه سوى ثماني قصائد ، إلا أن هذا العدد القليل ، لا يدل على أنه كاره لهذا البحر أو لا يميل إليه ، ولم يمنعه مثلاً من أن يسترسل ويطيل في بعض قصائد كتبها عليه ، بل نجده يسترسل ويكتب عليه ديواناً كاملاً هو ديوان " يوميات امرأة لا مبالية " ص ٥٨٣ .

فليس البحر إذن هو الذي يطيل القصيدة أو يوجزها ، وكذلك ليس نوع القافية المستخدمة أو حركتها هو الذي يفعل ذلك ، ولكن الموضوع والدقة الشعورية ومدى إحساس الشاعر بما يكتب ، ذلك هو الذي يجعله يطيل أو يوجز ، والأمثلة على ذلك كثيرة :

فعندما أراد الشاعر عرض فكرة مسلم بها لا تحتاج إلى أخذ ورد ، بل عرضها والدليل عليها ، كتبها في سطور معدودة لتكون مركزة ومكثفة ، وتعطي أثرها ، كما فعل في قصيدة " استحالة " التي ذكرتها منذ قليل

ليس هناك امرأة
تغتصب اغتصاب
هل ممكن
أن يقرأ الإنسان في كتاب
حين يكون مغلقاً
أمامه الكتاب
[استحالة ص ٥٥٤]

كما نراه في نهاية أعماله الكاملة ، وبعد أن طال سرد خواطره على الأوراق وامتد حديثه وحواره مع المحبوبة ، قرر أن يصمت ؛ فقال :
لأن حبي لك فوق مستوى الكلام ..
قررت أن أسكت .. والسلام ..
[كتاب الحب ص ٧٧٢]

وعلى العكس من ذلك نجده مثلاً في ديوانه " يوميات امرأة لا مبالية " يقدم له بقصيدة على بحر الرجز ، ثم تأتي اليوميات ، وهي بوح تقضي به امرأة شرقية ، تشكو من الضغوط العاطفية والمعاناة النفسية في ظل القهر والتسلط الذي يمارسه عليها الرجل في هذا المجتمع ، جعل نزار بطلته في هذا الديوان تتحدث باسم نساء الشرق كلهن ، تعرض لمشاكلهن وآلامهن وأحزانهن ، كما تعرض لطموحاتهن التي كبتتها قيود الشرق ، تتحدث فيها عن مأساتها في شرق يكيل بمكيالين : يعامل الرجل بقانون ويعاملها بنقيضه .
وتلك قضية يراها نزار لا تحتاج إلى إيجاز ، بل لا بد لها من استرسال وإطالة ، فكان ذلك في ديوان كامل ، وهذا دليل على أن طول القصيدة لا يكون لكتابتها على بحر يميل إليه الكاتب أو قافية مفضلة لديه ، بل لنوع التجربة والدقة الشعورية التي تملكته عند كتابتها .

كما نلاحظ أيضاً أن نزاراً لم ينظم هذا الديوان في بحر الأثير والذي نظم فيه مقدمه ، بل خرج على بحر الوافر الذي هو أقل البحور استخداماً لديه ، وذلك دليل على أن الذي يحركه ليس هو الميل الشخصي لهذا البحر أو ذاك ، ولكن العفوية والتلقائية التي يتمتع بها الشاعر عند الإبداع .

فالفكرة تتسلط عليه والعاطفة تظل متربصة به لفترة ما قبل الإبداع ، ثم يأتي الإبداع أي ترجمة هذه المشاعر وإخراجها للنور في شكل عمل فني ، ولحظة الإبداع هي لحظة لا وعي ، يقع تحت تأثيرها الشاعر ، فيبدأ - وكأنه مغيب عن الشعور - في التمتمة بكلمات قصيدته ، وكأن هاجسًا أو وحيًا خارجيًا هو الذي أوحى له بها ، فيبدأ في تدوينها بوزنها وقافيتها ، طالت أم قصرت ، فدور العقل يكون قبل الإبداع وبعده ، لكن لحظة الإبداع فلا دور للعقل أو الفكر فيها ، وذلك ما يؤكد أفلاطون بقوله : " إن الشاعر كائن أثيري مقدس ، ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله ، وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر " (١) .

ونزار ذاته يقرر ذلك بقوله : " إن الشاعر لا يعرف عن قصيدته شيئاً .. لا يعرف مكان أو زمان ولادتها .. ولا يستطيع أن يتبأ بجنس القصيدة إن كانت ذكرًا أم أنثى ، شقراء أم سمراء ، جذابة أم بعيدة عن القلب " (٢) وهو يشبه التجربة عندما تفاجئه بالزلزال الذي يضربه ، لا يعرف له موعدًا أو مكانًا ، فهي لحظة إبداع لا دور للعقل فيها ، ربما كان ذلك سببًا في أن معظم الشعراء القدماء ، منهم جرير مثلاً والفرزدق عندما كانوا لا يبدعون إلا بتغيب عقولهم بشكل ما ، وفي ذلك دليل على أن العقل والفكر معوق للإبداع والشاعر يبدع بفطرته وطبيعته .

١ محمد مندور " فن الشعر " ص ٢٢

٢ مفيد فوزي " نزار وأنا " ص ٥٩

القوافي الداخلية

كانت القافية لدى الشاعر القديم من العناصر الأساسية في بناءه الشعري ، وشغلت مساحة كبيرة من تفكيره ، وظلت مراعاة للقافية من أهم العناصر التي يسعى لتحقيقها كل شاعر ، فكان يُقبل منه الخطأ في النحو أو الصرف ولا يُقبل منه الخطأ في القوافي ، وربما كانت كثرة المصطلحات التي تتعلق بالقافية ، وكثرة الأسماء التي أطلقوها على حركاتها ، من توجيه وحذو ورسّ وإشباع ونفاذ ومجرى .. إلى آخره ، وأيضاً تعدد المصطلحات التي أطلقوها على نوع الخطأ الذي يرتكبه الشاعر من إقواء وإصراف وسناد ردف وسناد تأسيس ، كل هذه المصطلحات تبين بلا شك مدى اهتمامهم بقوافيهم وحرصهم على سلامتها كحرصهم على سلامة بحورهم ، وربما كان هذا التقيد وهذه الصرامة من أهم الأسباب التي دعت الشعراء المحدثين إلى ضرورة التحرر من هذه القيود أو التخفف من وطأتها وأن تتاح للشاعر شيء من الحرية في تعامله مع هذا العنصر الموسيقي .

والحقيقة أن الدعوة إلى هذا التحرر لم يكن وليد العصر الحديث ، بل نجد جذورها الأولى تمتد حتى العصر العباسي ، الذي ازدهرت فيه ألوان الغناء وتعددت الأنغام وتعدت ؛ فتطلب ذلك نوعاً من الشعر تتعدد فيه القوافي ليسهل غناؤه وتلحينه ، وهنا بدأ الشعراء ينوعون في نظام القافية ، بل وفي الأوزان أيضاً ، " من هنا تتابعت حركات التجديد في النوتة الموسيقية على حياء فظهرت " المواليا " ، و " الدوبيب " و " القوما " و " المزدوجات " ، ثم كانت " المسمطات " (١) ، واستمر هذا التجديد يشق طريقه في يسر ورفق حتى بلغ ذروته أيام الموشحات الأندلسية " (٢) .

" وانطوت صفحة الموشح بعد ذلك إلى أن قَدَّر له أن ينبعث من جديد في القرن الماضي ويبلغ شأواً جديداً في الربع الأول من القرن الحالي على أيدي شعراء المهجر — أو عرب أميركا — بصورة خاصة " (٣) ، ثم كانت دعوة أصحاب المدرسة الحديثة التي أشرنا إليها في بداية الحديث عن القافية .

١ د. رجاء عيد " التجديد الموسيقي في الشعر العربي " ص ١٥٨ وما بعدها

٢ د. إبراهيم أنيس " موسيقى الشعر " ص ٣٠٠

٣ د. محمد مهدي البصير " الموشح في الأندلس وفي المشرق " ص ٨٣ نقلاً عن " فن التقطيع الشعري والقافية " د. صفاء خلوصي مكتبة المتنبى ببغداد ط ٥ سنة ١٩٧٧ ص ٣٣١ ، وانظر كذلك د. إبراهيم أنيس " موسيقى الشعر " ص ٣٤١

وبنظرة إلى القوافي التي وردت في الأعمال الكاملة لدى نزار ، والقصائد التي نوع في قوافيها ، نجد أن التنويع في القوافي جاء في الصور أو الأشكال التالية :

١- قد ينوع في القوافي دون تكنيك خاص ، غير أنه يجعل مجموعة من الأسطر بقافية معينة ، ثم يغيرها إلى قافية أخرى تستمر معه لبعض الأسطر وهلم جرا ، دون الارتباط بعدد معين من الأسطر ، ودون تحديد دقيق لموضع القافية ، أي أن سطره قد تطول وقد تقصر ، يظهر هذا النظام كما في قصيدة " التفكير بأصابعي " ص ٥٤١ ، والتي يقول فيها :

ماذا يهملك من أكون ؟
حجر .. كتاب .. غيمة ..
ماذا يهملك من أكون ؟
خليك في وهمي الجميل ..
فسوف يقتلك اليقين ..
ماذا يهملك من أنا ؟
ما دمت أحرث كالحصان على السرير الواسع ..
ما دمت أزرع تحت جلدك ألف طفل رائع ..
ما دمت أسكب في خليجك
رغوتي وذوابعي ..
ما شأن أفكارني ؟ دعيها جانباً
إنني أفكر عادةً بأصابعي ..

• وهي من بحر الكامل ، بدأها بالنون المضمومة من السطر الأول للسطر الخامس ، ثم انتقل إلى العين المكسوة من السطر السابع وحتى نهايتها ، وفصل بينهما في السطر الثاني بالنون المفتوحة .

• أما عن موضع القافية فليس لها قانون يحكمه ، فهي في السطر الأول بعد تفعيلتين ، وفي السطر الثالث بعد أربع تفعيلات ، وفي الخامس بعد أربع تفعيلات ، ثم جاءت في السطر السادس بعد تفعيلتين ، وفي الأسطر السابع والثامن والعاشر بعد أربع تفعيلات ، وفي السطر الثاني عشر بعد ست تفعيلات .

٢- قد يقسم القصيدة إلى مقاطع تطول أو تقصر بحسب الدفقة الشعورية أو حجم الانفعال الذي تأثر به ، وتتفاوت فيه أطوال الأسطر وبالتالي تتفاوت موضع القافية دون تكنيك خاص ، ويجعل لكل مقطع قافية خاصة به ، قد يكررها في مقطع آخر أو لا يكررها ، ظهر هذا الشكل في قصائد كثيرة منها قصيدة " رسالة إلى رجل ما " ، وهي القصيدة التي مهد بها لديوانه " يوميات امرأة لا مبالية " ص ٥٧٥ والتي يقول في مطلعها الأول :

يا سيدي العزيز
هذا خطاب امرأة حمقاء
هل كتبت إليك قبلي امرأة حمقاء
إسمي أنا ؟ دعنا من الأسماء
رانيا .. أم زينب
أم هند .. أم هيفاء
أسخف ما نحملة - يا سيدي - الأسماء

• والبصيدة من خمسة مقاطع ، نكرت منها فقط المقطع الأول ، جعل القافية في المقطعين الأول والثاني الهمزة الساكنة ، وجاء السكون موفقا ؛ لأنه يعكس الخوف والصوت المكتوم الذي تبدأ به الكاتبة التعبير عن شكواها ، ثم تتجراً الفتاة بعد ذلك شيئاً فشيئاً ويعلو صوتها وتتخلى عن الرهبة ، يواكب ذلك تغيير القافية في المقطع الثالث إلى الباء المكسورة ، وفي المقطع الرابع إلى الراء المكسورة ، ثم تختتم الفتاة شكواها في المقطع الخامس وتعود فيه إلى الهمزة الساكنة تعبيراً عن بعض الهدوء واستعادة الأنفاس قبل الاسترسال في اليوميات ، لتبدأ من جديد مرحلة أخرى من البوح .

• أما عن ترتيب القوافي ومكانها من الأسطر فجاء كالتالي :

- في المقطع الأول توالى القوافي بعد التفعيلة الخامسة فالرابعة فالثالثة فالرابعة فالرابعة .
- وفي المقطع الثاني توالى القوافي بعد التفعيلة الخامسة فالرابعة فالسادسة فالرابعة فالخامسة فالخامسة .
- وفي المقطع الثالث توالى القوافي بعد التفعيلة الثامنة فالرابعة فالرابعة فالثالثة فالرابعة فالرابعة فالسادسة فالتاسعة .
- وفي المقطع الرابع توالى القوافي بعد التفعيلة الرابعة فالخامسة فالرابعة فالخامسة فالخامسة فالثانية فالخامسة فالخامسة فالسابعة .
- وفي المقطع الخامس توالى القوافي بعد التفعيلة السادسة فالرابعة فالرابعة فالخامسة فالتاسعة فالخامسة فالسادسة فالسابعة فالرابعة .

تكررت هذه الطريقة في قصيدة " تعود شعري عليك " ص ٥٢٦ ، والتي يقول في مقطعها الأول :

تعود شعري الطويل عليك
تعودت أرخيه كل مساء
سنبال قمح على راحتك
تعودت أتركه يا حبيبي ..
كنجمة صيف على كتفك ..
فكيف تمل صداقة شعري ؟
وشعري ترعرع بين يديك .

• قسّم نزار قصيدته هذه إلى أربعة مقاطع ، جعل قافية المقطع الأول والثالث الكاف الساكنة ، وقافية المقطع الثاني النون الساكنة ، وجعل اللام الساكنة قافية للمقطع الرابع .
• ورغم تنوع أصوات القافية إلا أن ما يجمعها هو حركة السكون ، فالقوافي في المقاطع كلها ساكنة ، وربما لجأ للتسكين هروباً من الإقواء ، أو تحقيقاً للتفعيلة الأخيرة ، وأظن أنه لجأ إليها تعبيراً عن العاطفة الحزينة التي سيطرت على صاحبها في هذا الموقف ، فصاحبها تشعر بالأسى والانكسار لهذا الفراق المفاجئ بعد سنوات ثلاث من علاقة الحب ، فكان التعبير بالسكون ترجمة لمشاعر هذه النفس الحزينة المنكسرة ، وتعبيراً تأملياً فيه اجترار للذكرى وتأمل أسباب الفراق ، ودعوة هادئة لعدم الفراق ، لذلك وفق نزار في اختيارها .

• نلاحظ هنا أنه لم ينوع فقط في قوافي المقاطع ، بل نجده أحياناً ينوع القوافي في المقطع بصنع قوافٍ داخلية ، كما فعل في المقطع الثاني ، فالقافية الرئيسة فيه هي النون الساكنة قفى بها السطرين الأول والثاني ، ثم جعل السطرين الثالث والرابع بقافية جانبية هي الراء المفتوحة وهاء السكت ، ومن جديد يعود للنون الساكنة في السطر الخامس ، ويقفى السطرين السادس والسابع بقافية ثانوية أخرى هي الراء الساكنة ، ثم يعود إلى القافية الأصلية في السطر الثامن ، ليبدأ من جديد في الأسطر التاسع والعاشر والحادي عشر بقافية فرعية أخرى هي الياء المفتوحة ، وفي السطر الثاني عشر يعود للقافية الأصلية ، ثم يختتم هذا المقطع بالياء المفتوحة .

٣- قد يقسم القصيدة إلى مقاطع تطول أو تقصر بحسب الدفقة الشعورية أن يجعل هنا لكل مقطع قافية خاصة به ، قد يكررها في مقطع آخر أو لا يكررها ، وتختلف طريقتها هنا عن سابقتها أنه ينطلق هنا مع بداية كل مقطع من جملة محورية ، وتتكرر معه حتى نهاية القصيدة والأمثلة لهذا النوع من القصائد كثيرة ، نذكر منها :

قصيدة " يوميات قرصان " ص ٤٩٤ والتي يقول في بداية مقطعها الأول :

عزيزتي ،
إذا رجعت لحظةً لنفسي
أشعر أن حبنا جريمة ..
وأنني مهرج عجوز
يقذفه الجمهور بالصفير والشتيمة

بدأ الشاعر القصيدة بكلمة " عزيزتي " التي جعلها مدخلاً للحديث ، ثم تبدأ مقاطعه الثلاثة بالجملة المحورية في بداية كل مقطع " إذا رجعت لحظةً لنفسي " ، وجاء المقطع الأول قافيته الميم المفتوحة وهاء السكت ، والمقطع الثاني قافيته الراء المكسورة ، وجاء المقطع الثالث وقافيته الراء المفتوحة وهاء السكت .

وبدت هذه الطريقة أيضاً في قصيدة " أحبك جداً " ص ٦٧١ والتي يقول في مطلعها :

أحبك جداً ..
وأعرف أنني تورطت جداً
وأحرقته خلفي جميع المراكب ..
وأعرف أنني سأهزم جداً ..
برغم الوفاء للنساء
ورغم الوفاء للتجارب

قسّم نزار هذه القصيدة إلى خمسة مقاطع بدأ كل مقطع بالجملة المحورية " أحبك جداً " جعل الباء الساكنة هي قافية المقطعين الأول والثاني ، والراء الساكنة هي قافية المقطعين الثالث والرابع ، والياء المفتوحة وهاء السكت قافية للمقطع الأخير .

تكررت هذه الطريقة كذلك في قصيدة " مع بيرونية " ص ٦٨٩ ، والتي مطلعها :

لم يبق سوانا في المطعم ..
لم يبق سوى
ظل الرأسين الملتصقين ..
لم يبق سوى
حركات يدينا العاشقتين ..

قسّم نزار هذه القصيدة إلى ثلاثة مقاطع ، افتتح كل مقطع بالجملة المحورية " لم يبقَ سوانا في المطعم " ، وجعل الياء الساكنة والنون قافية المقطع الأول ، ونوع في قوافي المقطع الثاني ما بين الياء والنون الساكنة ، و الياء المفتوحة ، ثم جعل قافية المقطع الثالث الألف والنون المكسورة .

٤- ومن صور التنويع في القوافي لديه في بعض القصائد العمودية أنه يجعل في بعض قصائده كل بيت من شطرين مصرعين وبقافية واحدة قد تتكرر أو لا تتكرر، ويستمر على هذا النظام حتى نهاية القصيدة ، ومثال هذا النوع من التقفية قصيدة " تطريز " ص ١٩٩ ، والذي يقول في بدايتها :

من نهوند أم رَجَز أم من جراحات الكَرَز ؟
من انهـدال المخمل وعِزّة التخيـل
كنت .. وقال الله لي : آدميت فيها معولـي

وهي كما نرى من " المزدوج " ، ومن الرجز ، وأكثر ما يكون المزدوج من بحر الرجز ، يقول دكتور صفاء خلوصي : " وهناك نوع من الرجز يعرف بالمزدوج ، وهو ما التزم في شطريه حرف أو حرفان تصريحاً أو تقفية " . ويعرف ما ينظم بهذا البحر بالأرجوزة وهو على الأغلب من الشعر الحماسي الارتجالي الذي كان ينظم عادة وسط المعارك ويندر أن نجد شعر نسيب أو غزل في هذا البحر ^(١) ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن من شعرائنا من جاوز أغراض المزدوج في العصر العباسي وما يليه كالوصف .. أو في نظم أناشيد الأطفال ^(٢) وأرى أن نزاراً قد جدد في هذا النمط الموسيقي بأن صب فيه هذه الأرجوزة من الغزل . وهي لا تختلف شكلاً من بعيد أو من قريب عن مزدوجة أبي العتاهية المشهورة والتي وسمها " بذات الحكم والأمثال " وعدتها أربعة آلاف بيت ، والتي منها :

١ د. صفاء خلوصي " فن التقطيع الشعري والقافية " ص ١٢٣

٢ د. إبراهيم أنيس " موسيقى الشعر " ص ٣٠٠

حسبك مما تبغيه القوتُ ما أكثر القوتَ لمن يموتُ
الفقرُ فيما جاوز الكفاً من اتقى الله رجاً وخافاً
هي المقادير فلمني أو فذرْ إن كنت أخطأت فما أخطأ القدرُ^(١)

والفارق أن مزدوجة نزار بهذا الشكل من مجزوء الرجز ، بينما مزدوجة أبي العتاهية من الرجز التام .

٥- وصورة أخرى من صور التجديد للموسيقي لدى نزار تتمثل في موسيقى ديوان " سامبا " ، فهذا الديوان أو هذه المطولة " تصوير منغوم للرقصة المعروفة ، تلاعب فيها نزار بتفعيلة " الرمل " ، وشد بعض أوتار آله وترك الباقية ، وكأنه أضاف آلة جديدة^(٢) يقول عنه نزار : " إن سامبا على سبيل المثال هي عمل من أعمال الموسيقي الصرفة ، وإذا جردناها من ثوبها الموسيقي لا يبقى منها شيء "^(٣) ، كتبها في إحدى وأربعين مقطوعة ، استخدم فيها كلها تفعيلة الرمل " فاعلاتن " ، مقطوعاتها ليست كمقطوعات ديوان كتاب الحب ، فهي من حيث الشكل على هيئة رباعيات ؛ لأن كل واحدة منها تتكون من أربعة أسطر ، بينما هي من حيث البناء الداخلي أقرب ما يكون من الموشحات التي تتكون من مطلع وقفل ودور ، فالسطر الأول هو المطلع والسطر الأخير هو القفل بنفس قافية المطلع ، بينما السطران الثاني والثالث يمكن اعتبارهما غصني الدور ، وهما بقافية واحدة .

والجديد هنا أنه جعل المطلع والخاتمة من تفعيلة واحدة ، بينما جعل كل غصن من تفعيلتين ، وهكذا سار في كل المقطوعات .

وهذا الشكل الشعري ليس عربياً في أصله ، فأصله الدوبيب الذي انتشر في بيئة النجف بالعراق ، وكان يعتمد على الأوزان الفارسية ، واتخذ كثير من الشعراء العرب قالباً فنياً لهم ، لكنهم صاغوه على البحور العربية وخاصة بحر الوافر والخفيف والرمل^(٤) ، وقد اختار نزار له بحر الرمل . مثل قوله في المقطوعة الأولى :

١ د. حسين نصار " القافية في العروض والأدب " ص ١٦٢

٢ د. ماهر حسن فهمي " نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة ، دراسة في فن الموازنة " ص ١٩٣

٣ نزار قباني " قصتي مع الشعر " ص ٦١

٤ الدوبيب والرابعة تناولهما أ.د. حسين نصار بتوسع في كتابه " القافية في العروض والأدب "

غَطَّ قَوْسَهُ
في سرايين الشَّفَقِ
خشب القوسِ احترق
حين مسه

وفي المقطوعة الثانية :

وأشارا
فعلي ضلع الكمنجا
وتر يسفح وهجا
وشرارا

سار عى هذه الطريقة في التنقية في كل مقطوعات هذا الديوان ، ماعدا المقطوعة الأخيرة التي جعل فيها السطر الأول والثالث بقافية واحدة ، وجعل السطرين الثاني والرابع بقافية أخرى .

وفي هذا الديوان يبدو حياد نزار عن الطريقة القديمة في بناء القصيدة العمودية ، أو هو يعتبر مرحلة متطورة من مراحل خروجه على نظام الشعر العمودي وانحرافه عن نهج القدماء في بناء قصائدهم .

ولم يكن ديوان سامبا هو أول تجاربه الفنية التي صاغها على هذا الشكل وبهذه الطريقة ، فقد ظهر عنده من قبل في قصيدة عودة أيلول ص ٢٧٣ ، والتي يقول في المقطوعة الأولى :

لا زيت لا قشّه
لا فحمة في الدار
جهاز وجاق النار
في حلمتي رعشّه

مع الفارق أنه في هذه القصيدة يوحد أعداد التفعيلات في كل سطر ، وقد يقفي السطر الأول والثالث في بعض المقاطع بقافية ويقفي الثاني والرابع بقافية أخرى ، كقوله في المقطع الثاني:

أيلول للضمّ
فمد لي زندك
هل أخبروا أمي
أني هنا عندك؟

نعود للبناء العروضي لمقطوعات سامبا والذي يمكن منه استخلاص ما يلي :

— معظم تفعيلات المطالع والأقفال جاءت تامة " فاعلاتن " لا يصيبها في الغالب إلا الخبن
— أما عن تفعيلات الوسط أو القلب فقد يصيبها الحذف كما في التفعيلة الثانية من القلب في
المقطوعة الأولى ، وقد يصيبها القصر كما في التفعيلة الثانية من القلب في المقطوعة
الرابعة والحادية عشرة .

— نزار قباني إذن لم يتبع منهجاً معيناً في بنائه العروضي لمقطوعات هذا الديوان غير ما
قلناه من أنه جعل المطلع والقفل من تفعيلة واحدة ، وقفاهما بقافية واحدة ، وجعل الوسط
من تفعيلتين ، قد يصاب المطلع ببعض العلل ، وقد تكون من نصيب القلب دون شرط أو
تقنية معينة .

— نلاحظ أيضاً أن هذا الديوان ربما يكون أقل دولوين نزار إصابة بالعلل والزحافات ،
جاء سلساً سلاسة رقصة السامبا التي لاحظناها في سيمتريّة مقطوعات وسهولة ألفاظه
وعذوبة معانيه وانسيابية سطورهِ دون زيادة أو نقصان .

الفصل الثاني : الدراسة الصرفية الدلالية

المبحث الأول : أوزان الفعل ووزانها

الفعل لغة : الحدث أو المعنى المدلول عليه بالمصدر ، فهو في اللسان [فعل] : " كناية عن كل عمل متعدي أو غير متعدي فعل يفعل فعلا وفِعلا ، الاسم مكسور والمصدر مفتوح " ، وهو في القاموس المحيط [فعل] : " كناية عن كل عمل متعدي " .

الفعل اصطلاحاً : وكما يعرفه سيبويه بقوله : " أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء ، بنيت لما مضى ، ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائن لم ينقطع " (١)

أو هو بمعنى أبسط : كل كلمة دلت على حدث واقتربت بأحد الأزمنة الثلاثة . وينقسم الفعل من ناحية التركيب إلى مجرد ومزید :

فالفعل المجرد : ما كانت حروفه كلها أصلية وهو من الثلاثي على فعل ، فعل ، فعل ، ومعانيها كثيرة وأكثر من أن تحصى ؛ لذلك لن نتعرض له عند دراسة أوزان الفعل عند نزار ، ومن الرباعي على فَعَّل ، أما مزيد الثلاثي فهو إما أن يكون بحرف ، وأوزانه : أفعَل ، وفَعَّل ، وفاعِل ، أو بحرفين ، وأوزانه : افتَعَلَ ، وانفَعَلَ ، ووافَعَلَ ، وتَفَعَّل ، وتفاعَلَ ، أو بثلاثة ، وأوزانه : استَفَعَلَ ، ووافَعول ، ووافَعَالٌ ، ومزيد الرباعي يكون بحرف على وزن واحد هو تَفَعَّل ، أو يكون بحرفين على وزنين ، هما : افَعَّل ، ووافَعَّلٌ ومما تجدر الإشارة إليه أن الصيغ المزیدة بحرف أكثر شيوعاً من المزیدة بحرفين ، وهذه أكثر شيوعاً من المزیدة بثلاثة أحرف ، تلك التي لا تألف الألسنة منها سوى صيغة " استَفَعَلَ " ونادراً ما تستخدم الصيغ الأخرى (٢)

ومما تجدر الإشارة إليه أيضاً أن هذه الزيادات " ليست قياساً مطرداً ، فليس لك أن تقول في ظرف : أظرف ، وفي نصر : أنصر .. وكذلك لا تقول نصرٌ ولا دخلٌ ، وكذا في غير ذلك من الأبواب ، بل يحتاج في كل باب إلى سماع استعمال اللفظ المعين ، وكذا استعماله في المعنى المعين " (٣) .

١ سيبويه " الكتاب " تحقيق عبد السلام هارون طبعة الهيئة العامة للكتاب ط ٢ سنة ١٩٧٧م ١ : ١٢
٢ د. عبد الصبور شاهين " المنهج الصوتي للبنية العربية " مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي ، سنة ١٩٧٧م ص ٧٣

٣ الشيخ الرضي " شرح شافية ابن الحاجب " ١ : ٨٤

والأغلب أن تجيء هذه الأبواب [المزيدة] مما جاء منه فعل ثلاثي ، وقد تجيء مما لم يأت منه ذلك كالأجم وأسحم ، وجلد وقرء ، واستحجر الطين واستتوق الجمل ، ونحو ذلك وهو قليل بالنسبة للأول ^(١) .

وبإحصاء بسيط لأوزان الفعل المزيد يمكننا أن نتبين أن نسبة الأفعال المجردة في اللغة العربية تبلغ بالنسبة إلى الأفعال المزيدة ١ : ١٥ ، وكما أن هناك مجردًا لا يأتي منه مزيد على كل الأوزان فهناك أفعال مزيدة ليس لها مجرد ؛ فعدد الأوزان المزيدة إذن هي الأكثر شيوعًا واستخدامًا لدى أصحاب اللغة من الأفعال المجردة التي ندر فيها الرباعي المجرد ، وبالتالي فنسبة المزيد إلى الثلاثي المجرد تمثل تقريبًا خمسة عشر ضعفًا. يدور هذا المبحث حول الدراسة للدلالة لأوزان الفعل ، ودراسة الدلالة إما أن تكون دراسة عامة بمعنى أن ندرس في هذه الصيغ صور تغير الدلالة وأسبابها ، أو دراسة خاصة تعنى ببيان مدى التحقق الدلالي لأحرف الزيادة في الأفعال المزيدة ومطابقتها للعرف اللغوي أو الخروج عليه .

عند دراسة أوزان الأفعال المزيدة عند نزار وربطها بالدلالة التي تحملها أحرف الزيادة بدا أن نزاراً في استخدامه لهذه الصيغ كان ملتزماً إلى حد بعيد بالدلالة التي وضعت لحروف الزيادة ، وبالتالي تصلح دراسة الأوزان وربطها بالمعاني في مبحث أسلوبية الاطراد لا أسلوبية العدول التي نطبقها في هذا الباب ؛ لأن النماذج الفعلية موضع الدراسة جاءت مطردة مع العرف اللغوي للسائد وغير معدولة عنه ، ربما لن نتعرض في هذه الدراسة لدلالات حروف الزيادة إلا مع وزن " تفاعل " ؛ حيث ظهر في نماذج كثيرة من أفعاله العدول عن الدلالات المتعارف عليها لهذا الوزن .

قبل التعمق في هذه الدراسة الدلالية يجب أن نسجل هذه الملحوظات التي تبدو وثيقة الصلة بها ، وتتعلق بالفعل وأوزانه عند نزار بصفة عامة ، وفيها حياد عن اللغة المعيارية وعدول عنها ، بدا في مظاهر متعددة ، يمكن أن نذكر أشهرها :

— حياده في بادئ الأمر عن اللغة المعيارية الفصيحة إلى لغة سهلة مبسطة يطرب لها المثقف ويعجب بها ، ويفهمها العامي ويتذوقها ، عن هذه اللغة يقول نزار : " لقد نزل الشعر عن أرسقراطيته ، ولم يعد لهو النبلاء ومتاع الخلفاء ، ونحن إذا نادينا بشعر هامس كلغة الحديث اليومي ، فهذا لا يعني بالطبع الهبوط به إلى ظلمات الأزقة ومستنقع العامية ، كل ما نطلبه أن يكون شعرنا في المرحلة الثقافية التي نحن فيها صورة لهذه الثقافة وانعكاساً لها ، .. قد لا تكون هذه اللغة أكاديمية مائة بالمائة ، وقد لا تكون معجمية مائة بالمائة ، لكنها على كل حال تشبهنا ، إنها جزء من شفاها ، من حناجرنا من كتبنا ، من جرائدنا ، من رسائلنا ، إنها اللغة التي نحب بها ونضحك بها ونبكي بها " (١)

ويؤكد هذا الرأي د. ماهر حسن فهمي بقوله : " وأكبر الظن أن الدارسين بعد أجيال سوف يقدرون صنع نزار .. في حفظ كثير من عبارات المثقفين في حياتهم اليومية ، خصوصاً أساليب السيدات في مخاطبة الرجال ، وأساليب الرجال في مخاطبة السيدات في لحظات الحب والعتاب والغضب " (٢)

١ نزار قباني " الشعر قنديل أخضر " منشورات نزار قباني لبنان سنة ١٩٧٨ م ، ص ٤٣
٢ د. ماهر حسن فهمي " نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة - دراسة في فن الموازنة " ، ص ١٦٢

- وملح آخر من ملامح حياده عن اللغة المعيارية في استخدام الأفعال يتمثل في كثافة الأفعال الحسية لديه ، تلك السمة التي يسميها البعض بـ " محسوسية الوصف " Concreteness بما يعطيه جزءاً من الواقع^(١) ، فالأفعال ذات الدلالات الحسية ترد لديه بصورة أكثر من الأفعال ذات الدلالات المعنوية ، تلك الأفعال للمادية التي تخاطب الحواس وتترك بالسمع والبصر واللمس والشم والتذوق .

وذلك ما يؤكد دكتور صلاح فضل بقوله : " إن شعرية نزار قباني تعود في ذبوعها إلى ما يسمى قانون الاستجابة البدائي الذي يجعل الموقف الجمالي مرتكزاً على المنبهات الحسية الحادة مثل منبهات البصر والشم واللمس والذاكرة " (٢) والنماذج التي تعكس هذا الملح وتؤكد كثرته بشكل لا يمكن معه الإحصاء ، لكننا يمكن أن نمثل لها بمجموعة من الأفعال ، منها : امتص : " وتمتص أهدابي انحناات ريشة " ص ٢٦ ، تغلغل : " تغلغلت في بال الحروف مشاتلاً " ص ٢٧ ، جر : " يجرُ نجومًا يجرُ كروماً " ص ٣٣ ، لمس : " وأني لمست حدود المحال " ص ٣٣ ، خبأ : " إن خبأت أُمي بصندوقها شالي " ص ٣٤ ، عطر : " فهل تراهم عطرُوا همي " ص ٣٤ ، تعرّى : " وتعرّى الثلج في أسنانها " ص ٣٧ ، برعم : " وفيه برعمنا الحرير افتراش " ص ٤٠ ، اهتز : " حبيبة تهتز فوق الفراش " ص ٤١ ، طرّز : " فلا حكايا تطرّزها ولا ثوب بديع " ص ٤٥ ، علك : " وفي النهدي يعلك طوق الحرير " ص ٤٩ ، غلغل : " كم غلغلا خلف ذواباتها " ص ٦٦ ، خوّض : " وخوّضاً في المسك والعنبر " ص ٦٦ ، صبّ : " سمراء صبّي نهديك الأسمر في دنيا فمي " ص ٦٩ ، احمر : " خمريتان احمرتا بلظى الدم المتجهّم " ص ٦٩ ، غمس : " وتغطّ إصبعها وتغمسها بحبر من دم " ص ٧٠ ، بعثر : " وأين ثيابك بعثرتها " ص ٧٢ ، غمر : " لقد غمر الفجر نهديك ضوءاً " ص ٧٣ ، احترق : " وفي شفّتك تحترق امرأة " ص ٧٤ ، قضم : " يصبو إلى النجم لكي يقضمه " ص ٧٦ ، أطعم : " أطعميه من ناهديك اطعميه " ص ٧٨ ، لعق : " فقيماً لعق الهر من دماء بنيه " ص ٧٩ ، نبش : " انبشوا في جثث فاسدة " ص ٨٥ ، اغتسل : " أنا نعجة من دمكم تغتسل " ص ٨٥ ، تعانق : " تعانقت عند شبّاكي فيا فرحي " ص ٩٣ ، ارتمي : " وفي جوار سرير ييرمي الأفق "

١ محيي الدين صبحي " الكون الشعري عند نزار قباني " ص ٥٠

٢ د. صلاح فضل " أساليب الشعرية المعاصرة " نقلاً عن منير العكش : " أسئلة في الشعر " بيروت سنة ١٩٧٩ ص ٢١-٢٢

ص ٩٤ ، وشوش : " إن مرة وشوش عنه الحب لا يستغرب " ص ٩٩ ، اخضر : " يخضر تحتها الحجر " ص ١١٤ ، تدفق : " تدفقي شلال عطرٍ والعبي " ص ١٢٣ ، قضم : " أقضم من لفافتي مقاطعاً " ص ١٢٤ ، ارتجف : " ساق تمر وارْتَجَف الفل " ص ١٢٧ ، تهزّز : " تهزّزي وثوري يا خصلة الحرير " ص ١٢٩ ارتعش : " وارْتَعَشْت جزيرة في مدى " ص ١٣٢ ، انزلق : " لو أن منديك لم ينزلق " ص ١٣٥ ، أفلت : " هنيهة زرقاء لو أفلتت مني لم أعرض " ص ١٣٦ ، انسل : " انسل يا طويل .. نس فوق نهد " ص ١٣٧ ، صفق : " فصفق واسترح يا رداء حيث نشاء " ص ١٣٨ ، تسلق : تركا الردا وتسلقا أضلاعي " ص ١٧٢ ، غرّز : " في ضلوعه غرّزت سكين فضة " ص ١٨٥ ، كحلّ : " فمته أكحلّ عيني " ص ١٩٧ ، وشّح : " فوشّح للهضابا " ص ٢٠٠ ، اهتزّ : " واهتزّت الريشة " ص ٢٢٠ ، طوّق : " تطوّقني بساقية " ص ٢٢٣ ، استلذّ : " فارتاح نبع واستلذّ انحدار " ص ٢٧٩ ، نقّط : " ونقّط الثلج على جرحنا " ص ٢٨٠ ، قبّل : " قبّلته في جرحه ونسيت " ص ٣٠٦ ، وغيرها من الأفعال الكثير .

— ومن أمثلة الحياد عن اللغة المعيارية في استخدامه للفعل بصفة عامة أن نسبة الأوزان المجردة لديه أكثر من الأوزان المزيّدة ، وذلك على عكس الواقع اللغوي الذي تبلغ فيه كما ذكرنا نسبة الأوزان المجردة إلى الأوزان المزيّدة ١ : ١٥ ، وإذا تتبعنا النسب على مستوى بعض قصائده نجدها تأتي كالتالي : في قصيدة " ورقة إلى القارئ " ص ١٥ بلغت الأفعال المجردة ٤٢ فعلاً والأفعال المزيّدة ١٢ فعلاً ، أي أن نسبة المزيّد فيها إلى المجردة ٦ : ٢١ ، وفي قصيدة " مذعورة الفستان " ص ١٩ بلغ عدد الأفعال المجردة ٢٦ فعلاً والأفعال المزيّدة ١٣ فعلاً أي أن نسبة المزيّد إلى المجرّد ١ : ٢ ، وفي قصيدة " غرفتها " ص ٤٠ بلغت الأفعال المجردة ٢٠ فعلاً والأفعال المزيّدة ٧ أفعال ، أي أن نسبة الأفعال المزيّدة إلى المجردة ٧ : ٢٠ ، وفي قصيدة " طفلتها " ص ١٥٢ بلغت الأفعال المجردة ٧ أفعال والأفعال المزيّدة ٥ أفعال ، فالنسبة ٥ : ٧ ، وفي قصيدة " نار " ص ٢٥٢ بلغت الأفعال المجردة ٨ أفعال والأفعال المزيّدة ٧ أفعال ، أي أن النسبة ٧ : ٨ ، وفي قصيدة " رسالة حب صغيرة " ص ٢٦١ الأفعال المجردة ١٤ فعلاً والأفعال المزيّدة ٨ أفعال ، أي أن النسبة ٤ : ٧ وهكذا في باقي القصائد محل البحث .

إن دراسة الدلالة من شأنها أن توقفنا على المعاني المختلفة التي طرأت على الفعل من الاستخدام عبر مراحل التاريخية ، وأسباب هذا التطور الدلالي وصوره ، وعند دراستنا لأوزان الفعل المزيد عند نزار من الناحية الدلالية سوف لا يعطينا كثيراً أسباب التطور^(٨) بقدر ما يهمننا صور هذا التطور وأشكاله ، فدلالة الكلمة تتغير عبر تاريخها ، وتسلك في تغييرها كما حصرها علماء الدلالة^(٩) ثلاثة مسارات : توسيع الدلالة ، تضيق الدلالة ، ونقل الدلالة .

توسيع الدلالة

أو كما يطلق عليه تعميم الخاص يكون بالانتقال من معنى خاص إلى معنى عام ، ويتم بحذف أو غياب بعض الملامح الأصلية للفظ ، كما في إطلاق الطفل على كل شيء مستدير اسم " نقاحة " بحذف ملمح الطبيعة والطعم واللون والرائحة ، أو كما يطلق على كل ذكر بالغ اسم " عم " بحذف ملمح القرابة ، أو كلمة " البأس " التي كانت تعني في القديم الحرب ثم اتسع معناها لتشمل كل شدة بحذف ملمح القوة الحربية ، أو أن يأتي للفعل " مضى " بمعنى " مات " بحذف ملمح المسافة الانتقالية وبالتالي انتقاله من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي .. وهكذا .

تضييق الدلالة

أوما يسمى بـ تخصيص العام ، ويكون بالانتقال من معنى عام إلى معنى خاص بإضافة ملمح دلالي أو أكثر للدلالة الأصلية ، كما في كلمة " حرامي " التي كانت تعني مرتكب المحرمات ، ضاق معناها وأضيف إليها ملمح السرقة فصار معناها مرادفاً لـ " لص " ، ومن هذا النوع أيضاً كلمة " الصلاة " التي كانت تعني الدعاء ثم تخصص المعنى بعد الإسلام ليدل بإضافة شروط ومواصفات محددة على العبادة المعروفة ، وكذلك معظم ألفاظ

٨ لا تخرج هذه الأسباب عن : ظهور الحاجة كانتشار الأسماء التجارية للسلع والمحال ، والتطور الاجتماعي والعقلي الذي يطرأ على المجتمعات فتتوزي الألفاظ المحسوسة ، وتنتشر الألفاظ ذات المعاني التجريدية ، وتأثير مهنة أو ثقافة في مجال معين كنشر الإسلام لبعض المصطلحات الخاصة بالعبادة كالصوم والزكاة .. إلخ ، وتأثير المشاعر العاطفية بأن تحظر ألفاظاً مكروهة وتستبدل بها ألفاظاً أخرى ، وقد يكون التغيير بسبب الانحراف اللغوي وسوء الفهم ، وقد يكون سببه الابتداع أو الخلق من الموهوبين أو المجامع اللغوية .

١ د. كمال بشر " دلالة الألفاظ " ص ١٤٦ وما بعدها ، ود. أحمد مختار عمر " علم الدلالة " ص ٢٣٧ وما بعدها ، ود. عبد العزيز مطر " لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة " ص ٢٨٠ وما بعدها ، ود. محمد محمد داود " الدلالة والحركة " ص ٥٦٦ وما بعدها .

العبادات الإسلامية من حج وزكاة وصوم .. ، وكما في الفعل " جرّ " الذي يعني في الأصل الجذب والسحب ، وتخصصت دلالاته في مثل قوله : " جرّه إلى الزنزانة " بإضافة معنى السرعة والقوة .

نقل الدلالة

ويكون ذلك بالمجاز لعلاقة المشابهة كما في الاستعارة ، كقولنا : " زار زيد " بإسناد الفعل الذي يستخدم على الحقيقة للأسد إلى زيد للمشابهة بينهما في القوة والعنف والبطش ، أو لغير المشابهة كما في المجاز المرسل في إسنادنا الانشراح للصدر وهو خاص بالقلب لعلاقة المحلية ، أو استعمال لفظ الحشر ليعبر عن يوم القيامة لعلاقة الحالية .. وهكذا .

لدراسة أوزان الفعل المزيد عند نزار أجريت إحصاء على مائتي فعل مزيد جمعتها بطريقة عشوائية دون النظر إلى عدد الأوزان للمزيدة أو المجردة في هذه القصيدة أو تلك ، بل كل ما راعيته عند جمعها أن تكون من قصائد متنوعة الطول والبحور والموضوعات ، ومن مراحل زمنية متباعدة ودواوين مختلفة ، وهكذا جمعت الأفعال حتى وصلت إلى العدد المطلوب الذي يسمح بإجراء الإحصاء فاكتفيت وبدأت مرحلة التصنيف والدراسة ، وأسفرت النتائج الأولية عما يلي :

- عدد القصائد محل البحث : ١٣ قصيدة
- عدد الأفعال المزيدة : ٢٠٠ فعل
- عدد الأوزان المزيدة المتكررة : ١٠ أوزان ، جاء ترتيبها بحسب كثافة تردها لديه على النحو التالي : أفعَل ، وفَعَل ، واَفْتَعَلَ ، وتَفَعَّل ، وفاعَل ، واستَفْعَلَ ، وانْفَعَلَ ، وتفاعَلَ ، وتَفَعَّل ، وأخيراً وزن افْعول .
- الأوزان التي لم يستخدمها : ٥ أوزان ، هي : افعالٌ ، افعَلٌ ، افْعولٌ ، افْعنلٌ ، وافْعَلٌ إن مرونة الفعل واستجابته لتشكيل التفعيلات التي ينظم عليها الشاعر معظم قصائده تعتبر من أهم الأسباب التي تدفعه إلى اختيار وزن آخر أو بناء دون سواه ، فعند استعراض مجموعة الأفعال موضع البحث ، والبحور التي صيغت عليها ، نجد تفعيلاتها لا تخرج عن : مفاعلتن ، مستفعلن ، فاعلن ، متفاعلن ، فعولن ، فاعلاتن .

ولوزن " أفعَل " مثلاً قدرة تفوق كل الأوزان الأخرى على صنع هذه التفعيلات ؛ لذلك احتل المرتبة الأولى بين الأوزان الفعلية التي اختارها نزار ، ومن بعده جاء وزن " فَعَل " ، ثم ورزن " افْتَعَلَ " .. إلخ

أولاً - وزن " أفعل "

يحتل هذا الوزن المرتبة الأولى في قائمة الأوزان الفعلية المزيدة التي يستخدمها نزار ، فقد استخدم على هذا الوزن من مجموعة الأفعال موضع البحث ٦٥ فعلاً ، أي أن نسبة تكراره لديه بلغت ٣٢,٥ % .

يبدو عدول نزار وخروجه عن اللغة المعيارية في استخدامه لهذا الوزن في الأشكال والظواهر التالية :

١- التطور الدلالي بالنقل

أو ربما يمكننا أن نسميه المزج بين الحقول الدلالية ، فهناك كلمات معينة تصلح للدخول مع ألفاظ أخرى من حقل دلالي معين في علاقات إخبار أو فاعلية أو مفعولية أو إضافة إلى آخر هذه العلاقات النحوية ، ويقوم هذا البناء على ما نسميه بظاهرة التداعي ، فالفعل مثلاً ضحك يستدعي إلى الذهن مباشرة فاعلاً له سمات العقلية والتفكير ، فإذا أسندناه إلى الكون نكون قد مزجنا بين حقلين دلاليين ، حقل من مفرداته الفعل ضحك ، وحقل آخر من مفرداته الكون ، وهذا المزج بين الحقول يعتبره البعض أحياناً " تأليف بين جدولتي اختيار متنافرين ، أو إحداث فوضى في العلاقات اللغوية أو في الدلالة " (١) ، وذلك التغير يعد تجديداً ، ومن شأنه أن يصنع الصورة الفنية ، وتلك سمة خاصة بالمبدع تمكّنه من صياغة تراكيب فنية خاصة ربما لم يسبقه إليها أحد ، فهذا التجديد بالنقل ليس كالأصناف الأخرى من تغير الدلالة سواء بتوسيع الدلالة أو تضيقها ، وهو ما يشترك في صنعه وتتميته كل مستخدمي اللغة ، ويساهم فيه نزار وشعراء جيله ، وكل جيل تالٍ له سيساهم في هذا التطوير .

والأمثلة على التغير الدلالي بالنقل على وزن أفعل كثيرة ، ونماذجها كالتالي :

— أضاع : ورد في اللسان [ضيع] : أضاع الشيء أهمله وأهلكه ، والنقل هنا في يبدو في إدخال القلب في علاقة فاعلية مع هذا الفعل في قوله : " أضاعك قلبي " ص ١٧ .

— أنكر : ورد في اللسان [نكر] : نَكَرَ الأمرَ نَكِيراً وَأَنكَرَهُ إنكاراً ونُكَراً جهله ، والنقل هنا في إدخال الشارع في علاقة فاعلية مع هذا الفعل في قوله : " شارعنا أنكر تاريخه " ص ١٩

— أشرب : ورد في اللسان [شرب] : " أَشْرَبَ الإبلَ حتى شَرِبَتْ وَأَشْرَبْنَا نحن رَوَيْتَ إِبِلَنَا " ، والنقل هنا في إدخال الليل في علاقة مفعولية أولى وصدا الميجنا في علاقة مفعولية ثانية مع الفعل أشرب الذي عدّاه بالهمزة إلى مفعولين في قوله : " ونشرب الليل صدا ميجنا " ص ٤١

— أغمى : ورد في اللسان [غمي] : غَمِيَ على المريض وأَغْمِيَ عليه غُشِيَ عليه ثم أفاق " ، والنقل هنا في إدخال بياض القماش في علاقة فاعلية على غير المعتاد مع الفعل أغمى في قوله : " يغمى على البياض منه القماش " ص ٤٠

— أخبر : ورد في اللسان [خبر] " خَبَّرَهُ بكذا وأخبره نبأه " ، والنقل في إدخاله المنحنى والغدير في علاقة مفعولية مع الفعل في قوله : " أخبر عني المنحنى والغدير " ص ٢٦٢

— أنبأ : ورد في اللسان [نبأ] : " وقد أنبأه إياه وبه وكذلك نبأه متعدياً بحرف أو بغير حرف أي أخبر " ، والنقل في إدخاله الليل في علاقة مفعولية مع هذا الفعل في قوله : إنني أعبد عينيك فلا تتبني الليل بهذا الخبر " ص ٢٦٦ .

— أَرْضِع : ورد في اللسان [رضع] : " في التنزيل ﴿ يَوْمَ تَرَوْهَا تَدْخُلُ كُلُّ مَرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ ﴾ [من ٢ الحج] ... وارتضعت العنز شربت لبن نفسها " . والنقل هنا في إدخاله الفاصلة في علاقة مفعولية أولى وحليب الكلمة في علاقة مفعولية ثانية مع الفعل أَرْضِع الذي جعله متعدياً لمفعولين في قوله : " سأرضع كل فاصلة حليب الكلمة الأشقر " ص ٤٥٢

— أمطر : ورد في اللسان [مطر] : " المطر الماء المنسكب من السحاب ... ومطرت السماء وأمطرها الله " ، والإمطار عندما يسند للسماء فلا نقل لأنهما من حقل دلالي واحد ، بينما النقل يحدث عندما يكون إسناده إلى النفس في قوله : " سماء مدينتي تمطر ، ونفسي مثلها تمطر " ص ٥١٦ ، ونلاحظ أن النقل الدلالي لديه جاء في هذه الوزن في صورة واحدة وهي إسناد الفعل الخاص بالمسند العاقل إلى غير العاقل أو إلى المعنويات .

٢- التطور الدلالي بتخصيص العام

هذا النوع من التطور الدلالي ليس من صنع الشاعر وحده وإنما هو طبيعة خاصة باللغة ، فهو عدول على مستوى اللغة أكثر من كونه ظاهرة خاصة بالشاعر ، وساعده على ذلك اللغة ذاتها بمرونتها واتساعها للتعبير عن المعاني الجديدة ، وتطور القديم ليشمل هذا الجديد ، " فالشاعر ليس هو الذي يصنع البنية الداخلية للكلمة ، أو هو الذي يتحكم في إتيانها على هذا الشكل [للتعبير عن هذا المعنى الجديد أو ذاك] ، وإنما يعني قدرته على استجلاب العناصر اللغوية القادرة بوضعها في التركيب على حمل هذا المعنى بما فيها من خصائص يقدر على توظيفها لأداء المراد " (١) وذلك بإضافة ملمح دلالي أو أكثر للدلالة الأصلية. ويظهر هذا التطور الدلالي وعدوله عن اللغة المعيارية في الفعل :

— أغرى بـ : ورد في اللسان [غري] : " غري الشيء يغري غراً وغراء أولع به وكذلك أغزى به إغراء " ، تغيرت الدلالة من المعنى العام وهو التعلق بالشيء بإضافة ملمح التحريض أو الحث في قوله : " قولي ألا يغريك لون الدنا " ص ٤١ ، وجاء التحريض من الأداة ألا (*)

٣- التطور الدلالي بتعميم الخاص

بدا هذا النوع من التطور الدلالي في استخدام الشاعر لفعل واحد ، هو " أبحر " في قوله : " حياتي مركب ثمل تحطم قبل أن يبحر " ص ٦١٦ ، ورد في اللسان [بحر] : " البحر الماء الكثير ملحاً كان أو عذباً وهو خلاف البر ، أبحر الماء صار ملحاً ، وأبحر الرجل أخذه السل ، وأبحر القوم ركبوا البحر ، وأبحر الرجل إذا اشتدت حمرة أنفه " ، فيبدو هنا العدول عن المعنى الخاص والدلالات المختلفة لهذا الفعل بإسقاط دلالات أخذ السل واحمرار الأنف ، والإبقاء فقط على دلالة دخول البحر ويكون ذلك من قبيل تعميم الدلالة .

١ كمال أبو ديب ، " الإنسان والبنية " مجلة فصول مجلد ١ عدد ٤ سنة ١٩٨١ ص ٧٣

✽ ينظر ابن هشام " مغني اللبيب " ١ : ٦٩

ثانياً - وزن " فعل "

يحتل هذا الوزن المرتبة الثانية في قائمة أوزان الفعل المزيد التي يستخدمها نزار في أعماله ، فقد استخدم ضمن قائمة الأفعال التي خضعت للإحصاء وعددها مائتا فعل ، استخدم نزار فيها ٥٥ فعلاً على وزن فعل ، أي أن نسبة تكراره لديه تبلغ ٢٧, ٥ % وقد عدل نزار في استخدامه لهذا الوزن عن اللغة المعيارية ، وجاء هذا العدول في مسارات ، منها :

١- التطور الدلالي بالنقل كما في الأفعال :

غنى في قوله : " واشتاق مصباح وغنى سرير " ص ٢٦١ ورد في اللسان [غنو] : " .. في حديث عائشة رضي الله عنها : وعندي جاريتان تغنيان بغناء بعث أي تتشدان الأشعار التي قيلت يوم بعث " ، فالغناء رفع الصوت والتطريب ، والنقل هنا في إدخال السرير في علاقة مفعولية مع الفعل غنى ، وفي ذلك تجديد في الإسناد .

— ذوب : في قوله : " ذوب في الفنجان قطعتين .. ذوبني ذوب قطعتين " ص ٢٦٣ ، ورد في اللسان [ذوب] : " ذاب يذوب ذوباً وذوباناً نقيض جمد ، وأذابه غيره وأذبتّه وذوبتّه واستذبتّه طلبت منه ذلك على عامة ما يدل عليه هذا البناء " ، والنقل هنا واضح في إدخال نزار فتاته في علاقة مفعولية مع هذا الفعل الذي غالباً ما يستخدم مع الماديات الصلبة .

طرز حدث لهذا الفعل بعض التطور الدلالي ، ورد في اللسان [طرز] : " الطراز علم الثوب وقد طرّز الثوب فهو مطرّز " ، تطورت هذه الدلالة لتصبح معبرة عن الزخرفة ، ورد في المعجم الوسيط : " طرّز الثوب وشأه وزخرفه " ، والجديد عند نزار ليس في هذا التطور الدلالي ولكن في أنه أدخل الأغاني في علاقة مفعولية غير مباشرة بالباء مع هذا الفعل في قوله : " تعرف القمة من طرّزها بالأغاني برفوف الزهر " ص ٢٦٥ ، لأن التطريز لا يكون بالأغاني .

٢ - التطور الدلالي بتعميم الخاص

يبدو أن كل الأفعال موضع البحث على هذا الوزن تطورت بالتعميم ، ولم نجد منها ما تطور بالتخصيص ، ويظهر هذا النوع من التطور الدلالي في الأفعال :

— " شِيعَ " ورد في لسان [شيع] : " شِيعَ للرجل إذا ادعى دعوة الشيعة وشيَّعه تابعه وخرَّج معه عند رحيله ليودعه ويبلغه منزله " . تخصصت الدلالة العامة وحذف منها أو أسقط معنى التشيع وادعاء مذهب الشيعة ، كذلك أسقط منها معنى الوداع والخروج عند الرحيل ، وأصبح المعنى يشير إلى الوداع إلى المثنوى الأخير ، وذلك ما ظهر في قوله : " وكنت شِيعتَ زمان الهوى وانطفأت زوابع نابحة " ص ١٥٢

— خِذَّرَ : ربما كانت لتقافة العصر دور كبير في تطور دلالة هذا الفعل ، بدا ذلك في قوله : " بأنك لن تخذرنى بجاهك أو إماراتك " ص ٤٤٦ ، ورد في لسان [خدر] : " الخدر كل ما وارك من بيت ونحوه ، وقد أخذر الجارية إخبارًا وخذَّرها وخدرت في خدرها وتخذَّرت " ، والتطور الدلالي واضح بتعميم المعنى وإسقاط دلالة الخدر أو البيت والاستتار فيه ، أي سقط هذا المعنى المادى أي الستر في بيت أو نحوه وبقي المعنى المعنوي العام الدال على ستر العقل والروح .

— كَتَّسَ : في قوله على لسان فتاة لأمير من أمراء البترول عن النساء في حياته : " تكتَّسهن بالعشرات فوق فراش لذاتك " ص ٤٤٧ ، ورد في لسان [كس] : " تكتَّست الخيل إذا ازدحمت وركبت بعضها فوق بعض ، والتكتَّس مشية من مشي القصار الغلاظ ، والتكتَّس السرعة في المشي " . لا شك أن الدلالة قد تطورت وأصبح التكديس معناه التجميع والحشد بوجه عام ، وذلك بسقوط أو إلغاء خصوصية هذا الفعل في الدلالة على تجميع الخيل بالذات ، وهو ما ظهر في استخدام نزار له .

— حَنَطَ في قوله على لسان نفس الفتاة عن النساء في حياة أمير البترول : " تحنطن بالعشرات في جدران صالاتك " ص ٤٤٧ ، ورد في لسان [حنط] : " الحنوط والحنائط هو ما يخلط من الطيب لأكفان الموتى وأجسامهم خاصة ، وقد تحنط به الرجل وحنط الميت تحنيطاً " ، و الدلالة قد تغيرت بالتعميم ، وذلك بحذف أو إسقاط خصوصية دلالة هذا

الفعل على الموتى ؛ لتتسع الدلالة على وتصل إلى تحنيط الأحياء بتجميد دورهم والاحتفاظ بهم بلا فائدة أو وظيفة ، وذلك ما قصده نزار على لسان فتاته .

— فرّخ في قوله على لسان نفس الفتاة لأمير من أمراء النفط : " ويا من فرّخ الإقطاع في ذرات ذراتك " ص ٤٤٧ ، ورد في اللسان [فرخ] : " أفرخ البيض خرج فرخه ، وأفرخ الطائر صار ذا فرخ وفرّخ كذلك " . لا شك أن الدلالة قد اتسعت بإسقاط عنصر إنتاج الطائر لأفراخه لتنتقل إلى معنى النماء والتكاثر العشوائي غير المنظم ، وذلك ما اتضح في استخدام نزار له .

— قَرَّب : في قوله على لسان فتاته عن أبيها : " يثور إذا رأى رجلاً يقرب من حديقته " ص ٥٩٣ المعنى القديم لهذا الفعل هو تقديم للقربان ، ورد في اللسان [قرب] : " القربان ما قرب إلى الله عز وجل ، وتقرب من الله بشيء أي طلب به القربى عنده تعالى " . تطورت هذه الدلالة واتسعت بإسقاط هذا المعنى الضيق وهو القربان أو تجاهله ، وأضيفت الدلالة المعنوية أي الاقتراب فقط بمعنى الدنو ، والعلاقة بينهما واضحة لأن تقديم القربان معناه الاقتراب من الآلهة أو الدنو منها بتقديم ما يرضيها ، فأصبح الفعل يدل على مجرد الاقتراب أي الدنو وبذلك تعمم المعنى ، وهو ما أراده نزار في قوله .

وهنا يجب أن نذكر مظهرًا مهما في استخدام نزار لأفعال هو اللجوء في بعض الأحيان إلى إحياء بعض الأفعال التراثية القديمة وإعادة استخدامها ، بدا ذلك في فعل واحد على هذا الوزن هو الفعل " زرّر " في قوله " فمن خطوك قد زرّر الرصيف " ، ورد في اللسان [زرر] في معنى هذا الفعل : الزر الذي يوضع في القميص ، أزرت القميص إذا جعل له أزراره ، وزررته إذا شددت أزراره عليه ، الزر الجويزة التي تجعل في عروة الجيب " . فالزر إما أن يكون زر القميص الذي يحكم به ، وقد يكون بمعنى باقة أو مجموعة الزهور وهو المعنى القديم لهذا الفعل ، وهو الذي أراده نزار في قوله ، فالمعنى لديه : من خطوك أيتها المحبوبة قد اعشوشب الرصيف ونمت زهوره

ثالثاً - وزن " افتعل "

هو الوزن الثالث في قائمة الأوزان الفعلية المزبدة التي يستخدمها نزار ، فلقد استخدم من بين مائتي الفعل موضع البحث أو الإحصاء ٢٨ فعلاً على هذا الوزن أي أن نسبة تكراره لديه بلغت ١٤ % .

ونجد نزاراً يعدل كذلك في استخدامه لهذا الوزن عن اللغة للمعيارية ، من ظواهر هذا العدول :

١- التطور الدلالي بالنقل كما في استخدامه للأفعال :

- التف : في قوله : " شارعنا أنكر تاريخه ، والتف بالعقد وبالجورب " ص ١٩ ، فالالتفاف غالباً ما يكون بالثوب أو ما شابهه ، ورد في اللسان [لَفَف] : " لف الشيء يلفه لَفًا جمعه وقد التف ، تلف فلان في ثوبه والتف به وتلفف به " . والنقل هنا أنه أدخل العقد في علاقة مفعولية غير مباشرة مع الفعل التف على خلاف العرف اللغوي والشائع في استخدام العرب لهذا الفعل .

- التهم : كما في قوله عن الشارع : " والتهم الخيط وما تحته " ص ١٩ . والنقل في هذا الفعل يبدو في أنه أدخل الشارع في علاقة فاعلية مع الفعل التهم على غير العرف اللغوي ، حيث ورد في اللسان [لَهَم] : " اللهم الابتلاع ، لَهِم الشيء لَهْمًا وَلَهْمًا وتلهمه والتهمه ابتلعه بمرة " .

- التفت في قوله : " هل حجر إذا لحت لم يلتفت " ص ٢٠ ، ورد في اللسان [لَفَت] : " تَلَفَّت إلى الشيء والتفت إليه صرف وجهه إليه " . والنقل يظهر في إدخاله للحجر في علاقة فاعلية مع الفعل التفت ، وذلك يخالف الواقع اللغوي واستخدام هذا الفعل .

- احترق : في قوله : " يا حبيبي على فمي احترق الشوق " ص ٢٥٢ ، ورد في اللسان [حَرَق] : " أحرقته النار وحرقته فاحترق وتحرق " ، والنقل واضح في إدخال الشاعر للشوق في علاقة فاعلية مع الفعل احترق الذي لا يسند إلا إلى الماديات .

— اشتاق في قوله : " واشتاق مصباح وغنى سرير " ص ٢٦١ ، ورد في اللسان [شوق] :
" الشوق والاشتياق نزاع النفس إلى الشيء ، شاق إليه شوقاً وتشوق واشتاق اشتياقاً " .
والنقل يبدو في أنه أدخل المصباح في علاقة فاعلية مع الفعل اشتاق .

— امتزج : في قوله : " من حيث تمتزج البطولة بالجراح وبالحديد " ص ٤٥٧ ، ورد
في اللسان [مزج] : " المزج خلط الشيء بالشيء ومزج الشيء يمزجه مزجاً فامتزج
خلطه " . والنقل واضح في إدخال البطولة في علاقة فاعلية مع الفعل امتزج الذي غالباً ما
يسند إلى الماديات .

— اضطهد : في قوله : " كم اضطهدا ، وكم جلدا ، وكم رقدا على الجمر " ص ٦٠٤ ،
والحديث هنا عن النهدين . ورد في اللسان [ضهد] : " ضهده يضهده ضهداً واضطهده
ظلمه وقهره " ، والنقل يبدو في إدخال هذا الفعل في صيغة المبني للمجهول مع نائب
الفاعل " النهدين " .

— اغتسل في قوله عن النهدين : " ويغتسلان كالأطفال تحت أشعة الشمس " ص ٦١٤ ،
ورد في اللسان [غسل] : " .. وقيل : غسل غيره واغتسل هو " ، والنقل يبدو في إدخاله
للهدين في علاقة فاعلية مع هذا الفعل الذي لا يستخدم إلا مع الفاعل العاقل .

— امتص : في قوله : " سأكتب عن صديقتي ، عن السجن الذي يمتص أعمار السجينات
" ص ٦١٨ ، ورد في اللسان [مصاص] : " مصصت الشيء بالكسر أمصه مصاً
وامتصاصته ، والتمصص المص في مهلة " . والنقل يبدو في إدخال السجن في علاقة
فاعلية مع الفعل امتص الذي غالباً ما لا يسند إلى الجماد ، وكذلك في إدخال العمر في
علاقة مفعولية ، وذلك على غير الشائع في استخدام هذا الفعل الذي لا يقع إلا على
الماديات لا المعنويات .

٢ - التطور الدلالي بتخصيص العام

ظهر هذا التطور في موضع واحد من أفعال هذا الوزن ، وهو الفعل :

— ارتاح في قوله : " سارتاح .. لم يك معنى وجودي فضولاً ولا كان عمري سدى " ص ١٨ ، ورد في اللسان [روح] : " رحت المعروف أراح ريحاً وارتحت أرتاح إذا ملت إليه " . تغيرت دلالة هذا الفعل العامة وأضيف إليها بعض السمات الدلالية الجديدة مثل الدعة والهدوء ، فأصبحت للدلالة الجديدة لهذا الفعل : استراح أي استجم وهذا وأراح أعصابه .

٣ - التطور الدلالي بتعميم الخاص

يبدو هذا التطور في استخدام نزار للأفعال التالية :

— اهتم في قوله : " بأني لست من تهتم ببارك أو بجنانك " ص ٤٤٦ أو قوله : " بمن أهتم هل شيء بنفسى بعد ما تمر " ص ٦١٦ ، ورد في اللسان [همم] : " همّه الأمر همّاً ومهمة وأهمه فاهتم به ، والاهتمام الاغتمام " . فالدلالة إذن قد تطورت بإسقاط بعض الدلالات الجانبية لهذا الفعل وأهمها دلالة الاغتمام والحزن ؛ من هنا خرجت الدلالة من الخصوص إلى عموم الاهتمام والانشغال بشخص أو أمر ، وذلك يعد عدولاً على المستوى الدلالي مارسه نزار ومارسه غيره من أبناء جيله .

— انتصر في قوله : " انتصروا الآن على أنثى أنثى كالشمعة مصلوبة " ص ٤٥٢ ، فالانتصار هنا بمعنى الفوز والغلبة ، بينما ورد في اللسان [نصر] : " انتصر الرجل إذا امتنع من ظالمه ، ويكون الانتصار من الظالم الانتصاف والانتقام ، وانتصر منه انتقم " ؛ فالدلالة إذن قد تطورت بعض الشيء بإسقاط بعض العناصر الجانبية وأهمها معنى الانتقام لتعبر بشكل عام عن الفوز والغلبة ، واستخدام نزار لهذه الدلالة الجديدة يكون من قبل العدول عن اللغة المعيارية .

رابعاً - وزن " تفعل "

هو الوزن الرابع في قائمة الأوزان الفعلية للمزودة التي يستخدمها نزار ، فلقد استخدم من بين مائتي الفعل موضع الإحصاء على هذا الوزن ١٦ فعلاً ، أي أن نسبة تكراره لديه بلغت ٨ % .

ومن مظاهر العدول التي ظهرت لديه في استخدامه لهذا الوزن :

١ - التطور الدلالي بالنقل

بدا هذا النوع من التطور في استخدامه للفعل " تملك " ورد في المعجم الوسيط [ملك] : " تملك الشيء امتلكه أو ملكه قهراً " ، وهذا هو المعنى الذي أراده نزار في قوله على لسان فتاة تخاطب ثرياً متخماً من أثرياء البترول : " متى تعلم ؟ بأنك لن تخرني بجاهك أو إماراتك ، ولن تمتلك الدنيا بنفطك وامتيازاتك " ص ٤٤٦ ، والنقل هنا بإدخال الدنيا في علاقة مفعولية مع هذا الفعل الذي غالباً ما يدخل في هذه العلاقة مع الماديات ، وفي ذلك دلالة على الجشع والطمع .

٢ - التطور الدلالي بتعميم الخاص

— كما في استخدامه للفعل " توقف " في قوله : " أنا امرأة بداخلها توقف نابض الزمن " ص ٥٨٦ ، ورد في اللسان [وقف] : " الوقوف خلاف الجلوس ، وقف الدابة جعلها تقف وقيل وقفت وأوقفت سواء ، واستوقفته أي سألته الوقوف ، والتوقف في الشيء كالتلوم فيه " اتسعت الدلالة بإسقاط خصوصية هذا الفعل على الوقوف الذي هو نقيض الجلوس ليكون معنى التوقف : الامتناع والكف عن أي شيء وليس عن الجلوس فقط ، وذلك ما قصده نزار هنا ، وفي استخدامه لهذه الدلالة الجديدة عدول عن اللغة المعيارية .

خامساً - وزن " فاعل "

هو الوزن الخامس في قائمة الأوزان الفعلية المزيدة التي يستخدمها نزار ، فلقد استخدم من بين الأفعال للخاضعة للإحصاء على هذا الوزن ١٥ فعلاً ، أي أن نسبة تكراره بلغت ٧,٥ % .

من مظاهر العدول عن اللغة المعيارية في استخدامه لهذا الوزن نستطيع أن نذكر :

١ - التطور الدلالي بالنقل كما في استخدامه للأفعال :

— طالع : في قوله : " طالعني دربي به مرة " ص ١٥٢ ، ورد في اللسان [طلع] : " أطلعته على الأمر أعلمه به ، طالعت الشيء أي اطلّعت عليه " . والنقل هنا واضح في إدخال الدرب في علاقة فاعلية مع الفعل طالع ، الذي غالباً ما يسند إلى العاقل .

— عادي : في قوله : " ورب لا يطاردي وأرض لا تعاديني " ص ٥٩٧ ، ورد في اللسان [عدو] : " قد عدا فلان عدواً وعدواً وعدواً وعداء أي ظلم ظلماً جاوز فيه القدر ، وقد عاداه معاداة وعداء والاسم العداوة وهو الأشد عادياً " . والنقل هنا واضح بإدخال الأرض في علاقة فاعلية مع هذا الفعل الذي غالباً ما يستخدم مع الفاعل العاقل .

— قاوم في قوله على لسان فتاته عن أبيها : " يقاومها [مراقتي] يقاوم رغبة الخلجان " ص ٦١٤ . تبدو في هذا الفعل دلالة للمشاركة ، ورد في اللسان [قوم] : " القيام نقيض الجلوس ، قام يقوم قوماً وقياماً وقومة ، وقاومه في المصارعة وغيرها " . والنقل هنا أنه أدخل المراهقة ، تلك الفترة الزمنية المعنوية ، في علاقة مفعولية مع الفعل قاوم ، على خلاف العرف اللغوي.

— طارد : في قوله : " تطارده [الحب] .. تطارد ذلك الطفل الرقيق الحالم العذبا " ص ٦٢٠ ، تبدو في هذا الفعل دلالة للمشاركة ، ورد في اللسان [طرد] : " المطاردة في القتال أن يطرد بعضهم بعضاً " . والعدول هنا عن اللغة المعيارية والنقل فيه أنه أدخل الحب — ذلك الشعور الوجداني . — في علاقة مفعولية مع الفعل طارد على خلاف العرف اللغوي واللغة المعيارية التي لا تسمح بذلك ؛ لأن الفعل والمفعول من حقلين دلاليين مختلفين .

٢ - التطور الدلالي بتخصيص العام كما في الفعل :

- صادر : في قوله : " بلادي ترفض للحبا ، تصادره كأي مخدر خطر " ص ٦٢٠ ، ورد في اللسان [صدر] : " الصدر الانصراف عن الورد وعن كل أمر ، صدروا وأصدرناهم ، والصادر المنصرف والوارد الجائي ، صودر فلان العامل على مال يؤديه أي فورق على مال ضمنه " ، وفي القاموس المحيط : " صادره على كذا طالبه به " ، الفعل قديم لكن الدلالة تغيرت لتصير كما وردت في المعجم الوسيط : " صادرت الدولة الأموال استولت عليها عقوبة لمالكها " ، فلقد تخصصت هذه الدلالة العامة وأضيف إليها دلالة أخذ المال بالقوة ، وهذا هو المعنى الذي عدل به نزار وعدل شعراء جيله في استخدامهم لهذا الفعل عن دلالاته القديمة في اللغة المعيارية .

سادساً : وزن " استنفل "

هو الوزن السادس في قائمة الأوزان الفعلية المزينة التي يستخدمها نزار ، فلقد استخدم من بين الأفعال الخاضعة للإحصاء على هذا الوزن ٩ أفعال أي أن نسبة تكراره لديه بلغت ٥, ٤ %

من مظاهر عدول نزار في استخدامه لهذا الوزن عن اللغة المعيارية تطور الدلالة بتخصيص العام وبتعميم الخاص .

١- التطور الدلالي بتخصيص العام

بدا ذلك في استخدامه للأفعال :

— استلقي في قوله : " على كراستي للزرقاء أستلقي بحرية " ص ٥٩٤ ، هذا الفعل حدث له بعض التطور في ظلال المعنى ، ورد في اللسان [لقي] : " اللقاء نقيض الحجاب .. ألقى الشيء طرحه ، الاستلقاء على القفا ، وكل شيء كان فيه كالانبطاح ففيه استلقاء " ، تطورت هذه الدلالة ليضاف إليها بعض الملامح ليكون الاستلقاء معبراً فقط عن الراحة والاسترخاء ، ونزار في استخدامه له بهذا المعنى يكون قد عدل عن اللغة المعيارية ، بتخصيص العام .

— استنظر في قوله : " لا أحد أعيش أنا ولا لا شيء أستنظر " ص ٦١٦ . فالدلالة الأصلية لهذا الفعل كما ذكرها اللسان [نظر] : " النظر تأمل الشيء بالعين ، انتظرت وفتت وتمهلت ، استنظره طلب منه النظرة واستمهله " ، تحول هذا المعنى — وخاصة في الاستخدام العامي — من طلب النظرة ومن طلب الانتظار إلى الانتظار نفسه ، وذلك ما أراده نزار وعدل به عن اللغة المعيارية .

٢- التطور الدلالي بتعميم الخاص

كما هو في الفعل " استرجع " : في قوله عن جميلة بو حيرد : " تسترجع في مثل البوح آيات محزنة الإرنان " ص ٤٤٩ ، ورد في اللسان : استرجع أي قال : إنا لله وإنا إليه راجعون ، واسترجعت منه الشيء إذا أخذت منه ما دفعته إليه . اتسعت الدلالة وغاب منها معنى قول : إنا لله وإنا إليه راجعون ، ولم يبق منها إلا معنى الاستعادة والتكرير .

سابعاً - وزن " انفعال "

هو الوزن السابع في قائمة الأوزان الفعلية المزيدة التي يستخدمها نزار ، استخدم من بين الأفعال الخاضعة للإحصاء على هذا الوزن ٥ أفعال ، أي أن نسبة تكراره ٢, ٥ % من مظاهر عدول نزار على اللغة المعيارية في استخدامه لهذا الوزن التطور الدلالي بالنقل ، والتطور الدلالي بوجه عام .

١- التطور الدلالي بالنقل

— ظهر هذا التجديد في الفعلين : انطفأ ، وانفتح .
" انطفأ " في قوله : " وكنت شيعت زمان الهوى وانطفأت زوابع نابحة " ص ١٥٢ ، حيث أدخل الزوابع في علاقة فاعلية مع الفعل انطفأ ، وذلك على خلاف اللغة المعيارية التي تسند هذا الفعل في الحقيقة إلى النار أو ما مائلها ، ورد في اللسان [طفأ] : " طفئت النار طفأ طفناً وطفوئاً وانطفأت ذهب لهبها ، وأطفأها هو " .
— انفتح : فيه خروج عن العرف اللغوي في قوله : " ولولاي ما انفتحت وردة " ص ١٧ . والنقل فيه واضح في إدخال الوردة في علاقة فاعلية مع الفعل على هذا الوزن ، وقد جاء به لخدمة التفعيلة لأن هذا الوزن من هذا القعل أولاً قليل الاستخدام ؛ فلم يذكره اللسان إلا في قوله [فتح] : " كل ما انكشف عن شيء فقد انفتح عنه وتفتّح " ، ولم يذكره القديم في أشعارهم ، وثانياً أنه غير شائع إسناده إلى الوردة ، فالشائع مع الورد أن تتفتّح لا أن تنفتح ، ولكن البديل سوف يكسر التفعيلة فلجأ إلى وزن انفعال .

٢- تطور الدلالة

لم يظهر العدول في الدلالة عن اللغة المعيارية في أفعال هذا الوزن إلا في فعل واحد هو " انسجم " وتطور الدلالة فيه لا هو بتخصيص العام ولا بتعميم الخاص ولا بالنقل ، ذلك في قوله : " هل حجر إذا لحت لم يلتفت ، لم ينسجم ، لم يبك ، لم يطرب " ص ٢٠ ، فهذا الفعل لم يرد في كثير من المعاجم التي رجعت إليها ، منها القاموس المحيط والعين للخليل والصحاح للجوهري ، والمعاجم التي أوردته ذكرته بمعنى الصب ، ورد في اللسان [سجم] : " انسجم الماء والدمع فهو منسجم إذا انسجم أي انصب " ، وورد في مختار

الصباح [سجم] : " سجم الدمع سال وبابه دخل وسجماً أيضاً بالكسر وانسجمت وسجمت العين بمعها وعين سجوم " ، وورد في المعجم اللوسيط : " انسجم انصب " . وهذه الدلالة كما نرى ليس لها علاقة من قريب أو بعيد بالدلالة المعاصرة والشائعة للانسجام بمعنى التوافق والتآلف ، وهذه الدلالة الجديدة بالطبع ليست من اختراع أو صنع نزار لكنها أتاحت له ولشعراء جيله فجاء استخدامه للفعل بهذا المعنى الجديد الذي حاد عن اللغة المعيارية .

ثامناً : وزن " تفاعل "

هو الوزن الثامن في قائمة الأوزان الفعلية المزيدة التي يستخدمها نزار ، فقد لجأ إليه من بين الأفعال التي خضعت للإحصاء في أربعة مواضع ، أي أن نسبة تكريره بلغت فقط ٢٠ % من الأفعال المزيدة .

والدراسة الدلالية لأفعال هذا الوزن هي دراسة لأوزان الفعل ودلالة حروف الزيادة ومدى مطابقتها للدلالة الأصلية التي وضعت لها ، والعدول الذي مارسه نزار عن اللغة المعيارية في استخدامه لهذا الوزن إنما هو عدول من الناحية الدلالية في استخدامه أفعالاً تخرج حروف الزيادة فيها عما هو شائع ومعروف لحروف الزيادة في هذا الوزن ، فمن أهم الدلالات التي تضيفها التاء والألف إلى المجرد من هذا الوزن دلالتا التشارك في نحو : تضارب ، والإيهام والتظاهر في نحو : تغافل .

استخدم نزار بعض الأفعال التي تخرج فيها حروف الزيادة عما ذكرناه وهو مستخدم لها لا مبتكر ، وهذه الأفعال هي :

تناول في قوله : " ودونما اهتمام ... تناول السكر من أمامي ، ... تناول المعطف من أمامي " ص ٢٦٣ ، ورد في اللسان [نول] : " تناول الأمر أخذ " فلا دل هذا الفعل من قريب أو من بعيد على التشارك ولا على التظاهر .

تساقط في قوله عن الأعداء في حرب ٥٦ : " أبته لو شاهدتهم يتساقطون " ص ٤٥٦ ، وقوله : " كنمار مشمشة عجوز يتساقطون " ص ٤٥٦ ، ورد في اللسان [سقط] :

" السقطة الواقعة الشديدة سقط يسقط سقوطاً ، تساقط على الشيء أي ألقي نفسه عليه وتساقط الشيء تتابع سقوطه " ، فلا تحقق أيضاً في هذا الفعل دلالة التشارك ولا النظام .

تمادى في قوله على لسان فتاته في يومياتها عن أبيها : " يثور إذا رأى صدرى تمادى في استدارته " ص ٥٩٣ ، ورد في اللسان [مدي] : " مدى الأجل منتهاه .. المدى الغاية .. تمادى فلان في غيّه إذا لجّ فيه .. وفي حديث كعب بن مالك : فلم يزل ذلك يتمادى بي أي يستطاول ويتأخر وهو يتفاعل من المدى " . وربما كان في استخدام الشاعر لهذا الفعل الأخير " تمادى " التطور الدلالي بالنقل ، بمعنى أنه لم يسنده إلى العاقل كما ورد في المعنى الأصلي له ، بل نجده هنا أسنده إلى الصدر الذي تجاوز الحد في الاستدارة

تاسعاً : وزن " تفعّل "

هذا الوزن هو الوزن التاسع من بين الأوزان الفعلية المزيدة التي استخدمها نزار والتي جعلناها موضع بحثنا ، فقد لجأ إليه نزار من بين قائمة الأفعال التي خضعت للإحصاء مرتين ؛ أي أن نسبة تكراره بلغت فقط ١ % من الأفعال المزيدة ، الفعل الأول هو " تسلسل " والفعل الثاني أراه أقرب أن يكون من الأفعال التي زيدت فيها حروف الزيادة لغرض الإلحاق وهو الفعل " تآرجح " .

١- التطور الدلالي بالنقل

- تسلسل : هذا الفعل ظهر في استخدام نزار له ما أسميناه بالتطور الدلالي بالنقل ، فبالرغم أن اللغة المعيارية دائماً ما تسند هذا الفعل إلى الأشياء بوجه عام وللماء والسوائل بوجه خاص ، ورد في اللسان [سلسل] : " تسلسل الماء في الحلق جرى وسلسلته أنا صبيبته ، تسلسل تتابع ، تسلسل الشيء اضطرب " ، إلا أن نزاراً في استخدامه لهذا الفعل عدل عن هذا العرف اللغوي وخاطب به محبوبته بأن أدخلها مع هذا الفعل في علاقة فاعلية ، ذلك في قوله : " تسلسلي .. مفتاح رصد .. ثبي " ص ٢٠

— أما عن الفعل تأرجح : فقد عدل الشاعر في استخدامه له عن اللغة المعيارية في قوله عن جنود العدو في حرب ٥٦ : " يتساقطون .. يتأرجحون " ص ٤٥٦ ، ووجه العدول في استخدامه له يأتي من أن هذا الفعل لم يرد في المعاجم القديمة التي رجعت إليها ، ورد في اللسان [رجح] : " أرجح الميزان أنقله حتى مال ، والتأرجح التذبذب " ، وورد في القاموس المحيط : أرجح له ورجح أعطاه راجحاً وترجحت الأرجوحة مالت وترجح تذبذب ، وأظن أن هذا الفعل لم يظهر في هذه المعاجم لأنه ليس على أوزان الفعل المزيد ؛ لأن الزيادة فيه للإحاق ، رغم أنه ليس على وزن من الأوزان الملحقة بالرباعي المزيد^(١) ، وهي : تفعّل نحو : تجلبب وتشمل ، تمفعّل نحو : تمسكن وتمدرع ، وتفعلي نحو : تجعبي ، وتفعّل نحو : تجورب ، وتفعّل نحو : تسهوك ، وتفعّل نحو : تشيطن ، وأظنه على وزن " تأفعل " مثل الفعل تأمرك أو الفعل تأقلم .

عاشراً - وزن "افعوعل"

هذا الوزن من الأوزان النادرة في العربية ، والأفعال التي صيغت عليه قليلة للغاية ، وهي لذلك أفعال تراثية ، لجأ إليه نزار في الأفعال موضع البحث مرة واحدة تتمثل في استخدامه للفعل " اخضوضر " في قوله : " واخضوضرت من شوقها أحرف " ص ٢٦١ ، أي أن نسبة تكراره لديه بلغت ٥ % . وهو كما ذكرنا من الأفعال القديمة ويكون استخدامه له لا من قبيل العدول عن اللغة المعيارية ، ولكن من قبيل الاطراد معها .

١ ينظر " أبنية الصرف في كتاب سيويه " ص ٤٠٤

يجب قبل الفراغ من دراسة الدلالة في أوزان الفعل لدى نزار التتبيه على بعض المظاهر التي أجدها تتدخل من جانب أو من آخر في باب الدلالة ، لكنها لا تتدرج تحت باب من أبواب أو مسار من مسارات التطور الدلالي ، فلا هي بالنقل ، ولا هي بتخصيص العام ، ولا هي بتعميم الخاص ، بل سلكت مسالك أخرى منها ما يمكن أن نطلق عليه استخدامًا دلاليًا معاصرًا ، بدا ذلك في للفعلين أذاب ، أطفأ

— أذاب : ورد في اللسان [نوب]: " ذاب يذوب ذوبًا وذوبانًا نقيض جمد " . والعدول هنا في استخدام هذا الفعل استخدامًا معاصرًا ، وذلك في تناوله له مع " الأحماض " التي هي من مستلزمات هذا العصر ، وذلك في قوله : " أذيب في الأحماض كل امرأة تنام في جوارى " ص ٥٤٤ .

— أطفأ : ورد في اللسان [طفأ] : " طفئت للنار تطفأ طفئًا وانطفأت وأطفأت وأطفأها هو وأطفأ الحرب " ، والعدول هنا يبدو في انحرافه عن الاستخدام القديم لهذا الفعل واستخدامه استخدامًا جديدًا مواكبًا للعصر ، بدا ذلك في إسناده إلى السجائر التي هي من مستجدات العصر ، كان ذلك في قوله عن تعذيب الفرنسيين لجميلة بو حيرد : " وسجائر تطفأ في النهدين " ص ٤٥٢ .

النتائج

بعد هذه الدراسة لأوزان الفعل عند نزار يمكن الخروج بالنتائج التالية :

— بدا عدول نزار عن اللغة المعيارية إلى استخدامه للغة سهلة كلغة الحديث اليومي تعكس المرحلة الثقافية التي عاشها ويعيشها أبناء جيله ، لغة بعيدة عن التعقيد والتعذر .

كما يبدو حياده عن اللغة المعيارية في كثافة استخدامه للأفعال المادية التي تخاطب الحواس الخمس ، مما يجعل الموقف الجمالي لديه مركّزاً على المنبهات الحسية الحادة من سمع وبصر وشم وتذوق ولمس .

ارتفاع نسبة الأفعال المجردة لديه أكثر من الأفعال المزيدة على عكس الواقع اللغوي الذي تبلغ فيه نسبة الأفعال المجردة إلى الأفعال المزيدة ١ : ١٥ .

— يحتل وزن " أفعل " أكبر نسبة بين أوزان الأفعال المزيدة التي يستخدمها نزار حيث بلغت نسبته ٣٢,٥ % ، بعده جاء وزن " فعّل " بنسبة ٢٧,٥ % ، ثم وزن " افتعل " بنسبة ١٤ % ، ثم وزن " تفعلّ " بنسبة ٨ % ؛ ووزن " فاعل " بنسبة ٧,٥ % ، ووزن " استفعل " بنسبة ٤,٥ % ، ووزن " انفعّل " بنسبة ٢,٥ % ، ووزن " تفاعل " بنسبة ٢ % ، ووزن " تفعلّل " بنسبة ١ % ، وأخيراً وزن " افعّول " بنسبة بلغت ٥,٥ % ، وجاءت كثافة هذه النسب أو ندرتها بحسب قدرة الوزن على إنتاج التفعيلات المختلفة التي يبني عليها نزار أشعاره .

— أكبر صور التطور الدلالي لديه هي صورة التطور بالنقل ، حيث تظهر التعبيرات المجازية والصور الفنية التي تبين بصمة الشاعر الخاصة وعبقريته المتميزة وقدرته على إنتاج تراكيب فنية خاصة يتميز بها ، وربما لا يشاركه فيها أحد ، على خلاف الأنواع الأخرى من التطور الدلالي بتعميم الخاص أو بتضييق العام والذي يشاركه في صنعه كل أبناء جيله من شعراء ومبدعين أو أي مستخدم عادي للغة .

وفي نقله للدلالة غالباً ما يسند الأفعال المعنوية إلى الماديات كما مثّلنا .

يكثر تغير الدلالة مع الموضوعات السباسبية ويقل مع الموضوعات العاطفية ، وذلك دليل على أن المعجم العاطفي لم يطرأ عليه الكثير من التغير منذ القدم ، بينما

الموضوعات السياسية أو الوطنية تغيرت وطراً على قاموسها العديد من الاختلافات بين الاستخدام المعاصر للفظ والاستخدام القديم ، فالاستخدام العاطفي للفظ فعلاً كان أو اسماً أسبق من استخدامه في الأغراض الأخرى وخصوصاً السياسية والوطنية ، ظهر هذا التغير بوضوح في دلالات الفعل في قصيدة " الحب والبتول " .

التطور الدلالي بالتخصيص أو بالتعميم جاء بنسب متقاربة ، ومتفاوتة من وزن لآخر .
— هناك فعل واحد ظهر في استخدامه له تطور كلي في الدلالة ، فلا هو تطور بالنقل ، ولا بتعميم الخاص ، ولا بتخصيص العام ، وذلك الفعل هو " انسجم " الذي تحول من معنى السحب إلى معنى التوافق والتآلف ، وهذا التحول الدلالي ليس من صنع نزار وحده ، بل من صنع من سبقه ومن عاصره ، وساعد هو بدوره في شيوعه وانتشاره .

— كل الأوزان التي استخدمها نزار توافقت حروف الزيادة فيها مع ما عرفت لها من معاني ، لذلك فدراسة معاني حروف الزيادة من الأوفق أن يكون في باب الاطراد لا باب العدول الذي نحن بصدد ، لم يشذ عن هذا التوافق أو عن هذا الاطراد إلا الأفعال على وزن " تفاعل " ، حيث تخرج فيها حروف الزيادة عن المعاني التي وضعت لها .

— كل الأوزان المزيّدة التي استخدمها نزار كانت الزيادة فيها للمعنى إلا فعل واحد الزيادة فيه جاءت للإلحاق ، هو الفعل " تأرجح " الملحق بوزن " تفاعل " شأنه في ذلك شأن الفعل تأمرك والفعل تأقلم .

ظهر لديه أيضاً الاستخدام المعاصر لبعض الأفعال مثل : أذاب ، أطفأ ، والمعاصرة تبدو في استخدامه مع هذه الأفعال بعض العناصر المستحدثة ، والتي لم يعرفها الأقدمون من مستخدمي اللغة ، كاستخدامه لـ " الأحماض " مع الفعل أذاب في قوله : واستخدامه لـ " السجائر " مع الفعل أطفأ كما ظهر لديه إعادة استخدامه لبعض الأفعال بدلالات قديمة لم تعد مستعملة وإحيائها من جديد ، كما في استخدامه للفعل " زرّر " في قوله : فمن خطوك قد زرّر الرصيف " ص ٢٢ بمعنى تزين بالزهور .

المبحث الثاني: المشتق

توطئة

الاشتقاق ومكانته في العربية

أهم ما يميز اللغة العربية عن فصيلة اللغات للهند أوربية أنها لغة اشتقاقية بينما اللغات الهند أوربية لغات إلصاقية ، فالمعنى في اللغة العربية يتحدد من معنى الجذر الذي يحمل أصول الكلمة ، ويكون ثلاثيًا في الغالب أو رباعيًا في القليل من ألفاظها مضافاً إليه معنى القالب اللغوي الذي صب فيه هذا الجذر ، ليعبر المشتق في النهاية عن الزمان أو المكان أو المبالغة أو الفاعل أو المفعول أو التشديد .: إلى آخر هذه المعاني التي تضيفها القوالب للجذور .

وهذه الطريقة الاشتقاقية في توليد المعاني تخلق نوعاً من العلاقات الروحية أو المنطقية بين كلمات المادة الواحدة ، وهذه العلاقات المنطقية هي ما تعتمد عليه اللغة في بناء ألفاظها ، وهي التي جعلت معاجم اللغة العربية مثلاً تجمع بين الأخ والأخت في مكان واحد ، بينما تعبر اللغات الهند أوربية عنهما بلفظين مختلفين تماماً لا علاقة لأحدهما بالآخر ، رغم أن المنطق يقول إنهما من أصل واحد .

والاشتقاق لغة : " بنيان الشيء من مرتجل ، واشتقاق الكلام : الأخذ فيه يميناً وشمالاً ، واشتق الخصمان وتشاقاً : تلاحاً وأخذاً في الخصومة يميناً وشمالاً مع ترك القصد وهو الاشتقاق^(١) ، أو " أخذ شق الشيء والأخذ في الكلام وفي الخصومة يميناً وشمالاً ، وأخذ الكلمة من الكلمة " ^(٢)

بينما معناه في الاصطلاح " أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية وهيئة تركيب لها ، ليدل بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة لأجلها اختلفاً حروفاً وهيئة " ^(٣) وللاشتقاق أنواع أفاض العلماء في ذكرها وبيان الفارق بينها ، ومن أشهر من تناولها بالشرح والتحليل أبو الفتح عثمان ابن جني في خصائصه ، ولا حاجة لنا هنا إلى ذكر هذه الأنواع ويكفي ما أشرنا إليه من معناه العام .

١ " اللسان " شقق .

٢ " القاموس المحيط " شقق .

٣ السيوطي عبد الرحمن جلال الدين " المزهري في اللغة وأنواعها " تحقيق : أحمد جاد المولى ، علي البجاوي ، أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل بيروت لبنان ١ : ٣٤٦ .

أصل المشتقات

واختلف العلماء في القديم والحديث حول أصل المشتقات أهو المصدر أم الفعل ، ذهب البصريون^(١) إلى أن المصدر هو أصل المشتقات ، فهو عندهم أصل للأفعال وللأسماء المشتقة ، ودليلهم في ذلك أن الأفعال أنقل من الأسماء ؛ لذلك لحقها التثوين والجزم والسكون ، فكل فعل لا بد له من اسم وإلا لم يكن كلاماً ، بينما الاسم قد يستغني عن الفعل .

بيّما ذهب الكوفيون إلى أن الفعل أصل المشتقات ؛ ودليلهم على ذلك أن المصدر يصح لصحة الفعل ويعتل لاعتلاله ، كما أن المصدر يذكر تأكيداً للفعل ، وهناك أفعال لا مصادر لها كـ : نعم وبئس وليس وعسى ، كما أن المصدر لا يتصور معناه إلا بفعل وفاعل .

" وذهب السيرافي والفارسي إلى أن المصدر أصل للفعل ، والفعل أصل لباقي المشتقات"^(٢) ، " وذكر السيوطي نقلاً عن بعض أهل النظر أن الكلم كله أصل وليس منه شيء اشتق من غيره "^(٣) .

وإذا أردنا تأصيلاً وتفريعاً فالأصل هو المصدر لأنه البسيط ؛ فهو الحدث ، بينما الفعل هو الأكثر تركيباً حيث يضاف إليه الزمن ، فمن المنطقي أن يكون المركب قد اشتق من البسيط وليس العكس .

وذلك ما اعتمد عليه البصريون في رأيهم ، ورأي البصريين هو المعول عليه عند العلماء ، وفي كتبهم أن المصدر أصل لجميع المشتقات^(٤) .

— والرأي عندي وعند طائفة من اللغويين^(٥) أن أصل الاشتقاق سواء للفعل أم للمصدر هو جذر الكلمة أي مادتها الأصلية أو كما يسميها د. عبد الصبور شاهين " المادة المخصصة " ومنها يؤخذ المصدر والفعل ، وعليه فسوف نخرج من دائرة المشتقات كلاً من المصادر بأنواعها الميمي والصناعي ، وكذلك نخرج منها الأفعال بأزمنتها .

١ لمعرفة رأيهم يمكن الرجوع لما قاله سيبويه في هذه القضية في " الكتاب " تحقيق عبد السلام هارون ١ : ٢٧

٢ ينظر " شرح الرضي على الكافية " تصحيح يوسف حسن عمر جامعة قاريونس سنة ١٣٩٨ - ١٩٧٨ ٢ : ٢١٤

٣ د. عبد الحميد السيد عبد الحميد " تصريف الأفعال " ص ١٨١

٤ السابق ص ١٨٢

٥ منهم دكتور عبد الصبور شاهين في كتابه " المنهج الصوتي للبنية العربية " ص ١٠٨

وعلى ذلك فالمشتقات موضع هذه الدراسة هي : اسم الفاعل وصيغ المبالغة والصفة المشبهة واسم المفعول واسم للتفضيل واسم الزمان واسم المكان واسم الآلة واسم المرة واسم الهيئة . وجاء ترتيبها حسب نسبة ورودها وكثافة استخدام نزار لها كما يلي :

أولاً - اسم الفاعل

اسم الفاعل : " هو ما يجري على فعل من فعله كضارب ومكرم ومنطلق ومستخرج ومُتَحَرِّج ^(١) ، أو " هو صيغة تشتق من الفعل المبني للمعلوم المتصرف للدلالة على من وقع منه الفعل " ^(٢)

للمجرد منه بناء واحد قياسي من فعل ، هو " فاعِل " ، وأوزان غير قياسية ، أشهرها : " فَعِل " نحو بَطِر ، وفعلان نحو : عطشان ، وفَعَل نحو : ضخم ، وفَعِيل نحو : جميل ، أفعل نحو أخصب ، فَعَل : نحو بطل .

من مجرد الرباعي ومزيد للثلاثي والرباعي على صورة المضارع المبني للمعلوم بعد إبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة ، وكسر ما قبل الآخر إن كان مفتوحاً نحو : دحرج مُحَرِّج ، استغفر مستغفر ، ارتعش مُرْتَعِش ، أقام مقيم ، تزلزل مُتَزَلِّز .

من أوزانه الشاذة التي ذكرها سيبويه ^(٣) :

فاعِل : من أفعل نحو : أعشبت الأرض فهي عاشب ، وأمحل البلد فهو ماحِل ، ومن استفعل نحو : استودقت الأتان فهي وادق .

فَعول من أفعل نحو : أنتجت الناقة فهي نتوج ، أعقت الفرس فهي عقوق ، مُفَعِّل من أفعل نحو : أحصن محصن ، وأسهب مُسَهَّب .

١ الزمخشري " المفصل في صنعة الأعراب " تحقيق علي بو ملحم ، دار ومكتبة الهلال بيروت ، ط ١ سنة ١٩٩٣ م ص ٢٨٥

٢ مجدي وهبة - كامل المهندس " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب " ص ٣٩

٣ ينظر " الكتاب " طبعة بولاق ٢ : ٣٤٢

من قراءة الإحصاءات التي ضمت أنواع المشتقات التي استخدمها نزار والتي بلغت مائتي اسم مشتق يمكن الخروج بالملحوظات التالية :

أن اسم الفاعل يأتي على رأس المشتقات لديه ، فلقد استخدمه في خمسة وستين موضعاً ، أي أن نسبة استخدامه لهذا المشتق بلغت ٣٢, ٥ % .

وربما يكون في ارتفاع نسبة استخدامه لهذا المشتق مطرد مع العرف اللغوي ؛ ذلك لأن اسم الفاعل يأتي على رأس المشتقات ؛ وذلك لكثرة استخدامه ودورانه على ألسنة أهل اللغة من أي مشتق آخر .

وطريقته مطردة مع العرف اللغوي لا في نسبة استخدامه لهذا المشتق بوجه عام ، بل في استخدامه لأوزانه : فأكثر وزن من أوزان اسم الفاعل لديه هو وزن " فاعِل " الذي يعتبر الوزن القياسي من المجرد ، استخدم نزار هذا الوزن في خمسين موضعاً ، أي أن نسبة استخدامه له بلغت ٧٦, ٩ % من جملة استخدامه لهذا المشتق ، ومن بعد وزن " فاعِل " جاء وزن " مفعِل " في ستة مواضع بنسبة ٩, ٢ % ، ووزن " مفعَّل " في أربعة مواضع بنسبة ٦, ١ % ، ثم تأتي الأوزان : متفعل ، مستفعل ، مفاعل ، مفتعل ، مُنْفَعِل مرة واحدة ؛ أي بنسبة ١, ٥ % من مجموع أوزان اسم الفاعل

وعند دراسة هذا الوزن من الناحية الدلالية يبرز أكثر من مظهر دلالي يبدو فيه العدول عن اللغة المعيارية أو العرف اللغوي ، يمكن حصر أهم هذه المظاهر في النقاط التالية :

١ - تغير الدلالة

استخدم نزار بعض النماذج لهذا المشتق تغيرت فيها الدلالة عن الأصل المستخدم في العرف اللغوي ، جاء هذا الاختلاف الدلالي في أربعة نماذج ، هي : نازح ، مصمم ، عاجن ، ومحتفل .
نازح ، في قوله :

هل أقبلت طفلتها بعدها تفجعني بأمرها النازحه

[طفلتها ١٥٣]

ورد في اللسان [نزح] : " نزح الشيءُ ينزح نزحاً ونزوحاً : بُعد ، وشيءٌ نَزَحَ ونزوح : نازح ، وبلد نازح ووصل نازح : بعيد " ، لكن السياق يشير إلى أن معنى النازحة ليس البعيدة ولكن الهاربة أو المختفية .

مصمّم ، كما في قوله على لسان فتاته عن نهدها :

وثرث على مصمّمه
وعاجنه وناحته
[اليوميّات ٦٩١]

والمعنى هنا أن المصمّم هو المشكّل والمنفّذ لهذا التشكيل ، بينما المعنى كما ورد في اللسان [صمّم] : " التصميم المضي في الأمر ، صمّم فلان على كذا أي مضى على رأيه بعد إرادته ، والمُصمّم من السيوف الذي يمر في العظام ، والمصمّم الجمل الشديد " .
وحتى المعاجم الحديثة نجدها لم تشر إلى هذا المعنى الحديث ، ورد في المعجم الوسيط [صمّم] : " المصمّم الماضي في الأمر بعزيمة ثابتة ، والمصمّم السيف القاطع يمر في العظام ويمضي في الضريبة ، والمصمّم الماضي في السير وغيره " .

عاجن ، كما في المثال السابق :

وثرث على مصمّمه
وعاجنه وناحته
[اليوميّات ٦٩١]

فالدلالة المعاصرة للعاجن هو من يمزج المكونات ويخلطها ويجعلها متجانسة ، وذلك هو ما أراد نزار هنا ، وذلك يختلف عن الدلالة الأصلية لهذا المشتق ، والتي وردت في اللسان [عجن] : " عجن الشيء يعجنه عجنًا فهو معجون وعجين ، واعتجنه اعتمد عليه بجمعه يغمزه ، والعاجن من الرجال المعتمد على الأرض بجمعه إذا أراد النهوض من كبر أو بُدن ، وناقّة عاجن تضرب بيدها إلى الأرض في سيرها " .

محتفل ، في قوله :

رأيت الطير محتفلاً
بعودة طيره الساجع
[اليوميّات ٦٠٥]

فالاحتفال هنا بمعنى السعادة والبهجة ، وليس فقط بمعنى الاجتماع والاحتشاد الذي عبرت عنه اللغة لدلالة هذا الفعل ، ورد في اللسان [حفّل] : " حفّل اللين في الضرع يحفّل حفلاً وحفلاً وتحفّل واحتفل اجتمع ، حفل القومُ حفلاً واحتفلوا : اجتمعوا واحتشدوا " .

٢- التطور الدلالي بتعميم الخاص

ويكون ذلك بالانتقال من معنى خاص إلى معنى عام ، بدا ذلك في ثلاثة مواضع ، هي :
سارح ، في قوله :

حتى انثيال الشعر حتى
الفم الملموم حتى النظرة السارحة .
[طفلتها ١٥٣]

فالسارحة هنا بمعنى المنطلقة أو الخارجة بوجه عام دون تخصيص لنوعية المنطلق أو زمن الانطلاق أو اتجاهه ، وتلك الأمور كانت محددة في الدلالة الأصلية للفعل ، ورد في اللسان [سرح] : " سرحت الماشية تسرح سرحا وسروحا سامت ، والسارح يكون اسما للراعي الذي يسرح بالإبل ويكون اسما للقوم الذين لهم السرح " . فلقد اتسعت الدلالة بإسقاط هذه المعاني الجانبية للانطلاق وبقي المعنى العام للانطلاق .

سارق ، في قوله :

أنا ذاهب لمهمتي
لأرد قطاع الطريق
وسارقي حريتي

[رسالة جندي في جبهة السويس ص ٤٥٤]

فلقد استخدم نزار السركة بمعنى أخذ الشخص ما ليس له ، دون تحديد لنوعية المأخوذ وكيفية الأخذ ، تلك الأشياء التي كانت تعنى بها اللغة في دلالة هذا الفعل .

ورد في اللسان [سرق] : " سرق الشيء يسرقه سرقا استرقه ، السارق عند العرب ما جاء مستترا إلى حرز فأخذ منه ما ليس له ، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب ومحترس ، فإن منع مما في يده فهو غاصب " .

٣- التطور الدلالي بالنقل :

ويكون ذلك بالمجاز لعلاقة المشابهة بإسناد فاعل من حقل دلالي إلى فعل من حقل دلالي آخر ، أو إسناد صفة من حقل دلالي إلى موصوف من حقل آخر .. إلى آخر هذه العلاقات الإسنادية من فاعلية أو مفعولية أو وصفية أو حالية ، ومن أمثلة هذا النقل

صابر : كما في قول نزار :

يا والدي
هذي الحروف الثائرة
تأتي إليك من السويس
تأتي إليك من السويس الصابرة
[رسالة جلدي في جبهة السويس ص ٤٥٤]

وذلك النقل يبدو في إدخال السويس - تلك المدينة المصرية المعروفة - في علاقة وصفية بالصفة صابرة التي لا يوصف بها إلا الكائنات الحية ، ورد في اللسان [صبر] :
" الصبر نقيض الجزع ، صبر يصبر صبراً فهو صابر وصَبَّار وصبير وصبور ، والأنثى صبور أيضاً بغير هاء وجمعه صَبْرٌ " .

بارع : في قوله :

أحتى الأرض يا ربي
تعبر عن مشاعرها
بشكل بارع بارع .
[اليوميات ٦٠٦]

يبدو النقل في إدخال الشكل في علاقة وصفية مع الصفة " بارع " والتي لا يوصف بها إلا العقلاء ، ورد في اللسان [برع] : " برع يبرع بروعاً وبراعة وبرُوع فهو بارع : تم في كل فضيلة وجمال وفاق أصحابه في العلم وغيره ، وقد توصف به المرأة " .

منادية ، كما في قول نزار :

لمين شفة منادية
تجمد فوقها السكر .
[اليوميات ٥٨٩]

ويبدو النقل في إسناد النداء إلى الشفاة ، وهو لا يسند كما تذكر اللغة إلا إلى الإنسان ، ورد في اللسان : النداء الصوت مثل الدعاء والرغاء ، وقد ناداه ونادى به مناداة ونداء أي صاح به .

ثانياً : صيغ المبالغة

هي ألفاظ تدل على ما يدل عليه اسم الفاعل بهدف المبالغة والتكثير ، تصاغ في الغالب من الفعل الثلاثي المتعدي ، وقد وردت من غير الثلاثي نحو معطاء من أعطى ونذير من أذّر ، وتأتي صيغة فعّال من اللازم والمتعدي ، نحو قوله تعالى ﴿ ولا تُطع كلَّ حلاف مهين ، هّماز ، مشاء بنميم ﴾^(١)

اختلف العلماء حول صيغ المبالغة وعددها ، لكننا لا نريد أن ندخل في تفاصيل هذه الخلافات ، لكننا نخلص منها إلى الصيغ التي تكررت لديهم ، وهي خمس صيغ ، وهي الصيغ التي سنرصدها ونعتمدها في هذا البحث ، وهي فعّال : يكثر مجيئها من الأفعال المتعدية ، نحو : منّاح وشرّاب ومن اللازم نحو : قوّام ، غدّار ، مفعّال : تأتي من اللازم والمتعدي ، نحو : مهذّر ومعطاء ، فِعول : تأتي من اللازم والمتعدي نحو : عطوف ، عجوز ، وفِعيل : نحو : عليم ، رحيم ، وفِعِل : نحو : فطن ، وحذر .

وبالعودة إلى مجموعة المشتقات موضع البحث عند نزار نجد أن عدد أوزان صيغ المبالغة ٤١ بنسبة قدرها ٢٠, ٥ % . وجاءت نسب أوزانها كالتالي : فَعِيل ٣٦ بنسبة ٨٧, ٨ % ، فِعول : ٣ بنسبة ٧, ٣ % ، فَعّال ٢ بنسبة ٤, ٩ %

ويبدو عدول نزار عن اللغة المعيارية في ارتفاع نسبة وزن فَعِيل لديه ، ذلك الوزن الذي يأتي في ذيل القائمة عند سيبويه وابن الحاجب وابن مالك .

بينما يبدو العدول عن اللغة المعيارية دلاليّاً في الأشكال التالية :

· التطور الدلالي بالنقل

وظهر هذا النقل في استخدامه لـ :

" غريق " ، في قوله :

لم تزل صورتها في دمي
غريقة .. أنيقة .. سايحة
[طفلتها من ١٥٣]

وظهر النقل هنا في إسناد الغرق للصورة ، وهي كما تبدو صورة معنوية في ذهنه ، فلا يجب أن يسند إليها الغرق ، ورد في اللسان [غرق] : " الغرق الرسوب في الماء ، يقال : رجل غرق وغريق ، وقد غرق غرقاً وهو غارق ، وغريق فعيل على مفعل ، أغرقه الله إغراقاً فهو غريق " .

" طعين " ، في قوله :

تحت المظلات الطعينة
مثل مشنوق تدلى في سكون
[رسالة جندي من جبهة السويس من ٤٥٦]

والنقل هنا يبدو في وصف المظلات بـ طعينة التي غالباً ما تكون لوصف البشر ، فقد ورد في اللسان [طعن] : " طعنه بالرمح يطعنه ويطعنه طعناً فيؤ مطعون وطعين من قوم طعن وخزه بحربة ونحوها " .

ثالثاً : اسم المفعول

هو ما يجري على فَعْل من فعله نحو : مضروب لأن أصله مَفْعَل ومُكْرَم ومُنْطَلَق به ومستخرَج ومُدْحَرَج^(١) ، وله بناء قياسي واحد للثلاثي هو " مفعول " ويصاغ من المتعدي المبني للمجهول كما يصاغ من اللازم إذا أريد تعديته إلى المصدر أو الظرف أو الجار والمجرور . مع حذف واو مفعول من الأجوف ، وتحذف عين الفعل وتقلب واو البناء ياء في الأجوف اليائي ، نحو : قتل مقتول ، أخذ مأخوذ .

وقد يأتي على فعل نحو جزع وأراه أقرب للصفة المشبهة منه لاسم المفعول ، وقد يأتي على فعيل نحو : قَتِيل بمعنى مقتول .

ومن مجرد الرباعي ومزيد الثلاثي والرباعي يأتي على وزن اسم الفاعل مع إبدال كسرة ما قبل الآخر فتحة .

يقول سيبويه : " ليس بين الفاعل والمفعول في جميع الأفعال التي لحقتها الزوائد إلا الكسرة التي قبل آخر حرف والفتحة ، وليس اسم منها إلا والميم لاحقة أولاً مضمومة^(٢) " نحو : مَفْعَل : مُخْرَج ، مَفْعَل : مُجْرَب ، مَفَاعِل : مُقَاتِل ، مَتَفَعَّل : متكلم به ، مَتَفَعَّل : مُتَنَصِّر ، مَتَفَاعِل : متغافل عنه ، مَفْعَل : محمر ، مُسْتَفَعَّل : مُسْتَخْرَج ، مَفْعَال : مُشْهَابٌ ، مَفْعُوْعَل : مُغْدُوْنٌ ، مَفْعُوْل : معلوط ، مَفْعُنَال : محرنجم ، مَفْعَال : مدحرج ، مَتَفَعَّل : متدحرج ، مَفْعَال : مُقْشَعَرٌ منه .

وبالعودة إلى مجموعة المشتقات موضع البحث عند نزار نجد أن عدد أوزان اسم المفعول ثمانية وعشرون ، أي أن نسبة استخدامه لهذا المشتق بلغت بلغت ١٤ % من جملة المشتقات موضع البحث ، وجاءت نسب أوزانها كالتالي : احتل وزن " مفعول " رأس القائمة بعدد ١٣ مادة ، بنسبة ٤٦, ٤ % ، مَفْعَل بعدد ٨ مواد بنسبة ٢٨, ٥ % ، مَفْتَعَل ٤ مواد بنسبة ١٤, ٣ % ، مَفْعَل ، مَفْعَلٌ ، فعيل وهو وزن غير قياسي ، ورد كل واحد منهم مرة واحدة بنسبة ٣, ٥ % .

١ الزمخشري " المفصل " ص ٢٩١

٢ سيبويه " الكتاب " طبعة بولاق ٢ : ٣٣٢

ومن مظاهر الاطراد مع اللغة المعيارية ارتفاع نسبة استخدامه لوزن " مفعول " لأنه عند العلماء هو الوزن القياسي للثلاثي المجرد ، وأكثر الأوزان دوراناً على السنة أهل اللغة ، وارتفاع نسبته عند نزار يدل دلالة على أنه لم يخرج على العرف اللغوي ، واطردت طريقته مع طريقة القدماء ولم يعدل عنهم .

أما عن مظاهر العدول عن اللغة المعيارية أو الاستخدام اللغوي فيمكننا في اسم المفعول أن نقف عند الظواهر الدلالية التالية :

تغير الدلالة :

ويكون ذلك في الغالب بتأثير المعاصرة والحدثة ، انتقلت الدلالة من المعنى القديم إلى المعنى المعاصر ، بدا هذا التغيير في الأمثلة التالية :

" مرسوم " ، في قوله :

رجع الصيف لعينيك ولي

فالدنا مرسومة بالأخضر

[٢٢ نيسان ٢٦٥]

فالمراد هنا من الرسم التخطيطي ، ورد في اللسان [رسم] : " الرسم الأثر ، رسم الغيث الدار عفاها وأبقى فيها أثراً لاصقاً بالأرض ، رسم في الأرض غاب " ، وورد في القاموس : " ثوب مرسم : كمعظم مخطط " ، تغيرت هذه الدلالة القديمة وظهر أثر المعاصرة فيها ، حيث يراد بالرسم فقط كما ورد بالمعجم الوسيط : " تمثيل شيء أو شخص بالقلم ونحوه " مصلوبة ، في قوله :

انتصروا الآن على أنثى

أنثى كالشمعة مصلوبة

[جميلة بو حيرد ٤٥٢]

فالمراد هنا أن جميلة كانت عند تعذيبها كالشمعة المقيدة في وثاقها ، مربوطة الأقدام والأذرع ، مصلوبة الإرادة ، يعذب بها معذبوها كيفما شاءوا .

وليس المراد هنا الدلالة الأصلية للصلب ، ورد في اللسان [صلب] : " الصليب والصلب الصيد الذي يسيل من الميت ، والصلب مصدر صلبه يصلبه صلباً ، وأصله من الصليب

وهو الوثك ، وبه سمي المصلوب لما يسيل من دمه " . فلا المراد هنا الصيد السائل من الميت ولا حتى الصليب تلك الخشبة الذي يعذب عليها .
مبهمة ، في قوله :

يمشي بلا وعي ولا غاية
مثلك يا مبهمة المطلب

[مذعورة للفستان ص ٢٠]

ورد في اللسان [يهم] : " الأبهم كالأعجم ، واستبهم عليه الأمر أي استغلق ، ويقال : ضربه فوق مبهمة أي مغشياً عليه لا ينطق ولا يميز " . والمعنى المراد لدى نزار هو الغموض فقط

مشنوق ، كما في قوله عن الأعداء :

تحت المظلات الطعينة
مثل مشنوق تدلى في سكون

[رسالة جندي في جبهة السويس ص ٤٥٦]

ورد في اللسان [شنق] : " شنق رأس الدابة شده إلى أعلى شجرة أو وتد مرتفع حتى يمتد عنقها وينتصب ، وفرس أشنق ومشنوق طويل الرأس " . فلم يكن المعنى الأصلي للشنق كما هو الآن التعليق من الرأس للقتل ، بل كان الشنق يراد به مجرد شد الرأس إلى أعلى ، بدا هنا أثر المعاصرة واضحاً .

ضرورات لبعض أوزان اسم المفعول

من أمثلة الاستخدام الذي هو من قبيل الضرورات لاسم المفعول كلمة "ملوم" في قوله :

حتى انثيال الشعر حتى
الغم الملموم حتى النظرة السارحة

[طفلتها ص ١٥٣]

ورد في اللسان [لم] : " اللّم الجمع الكثير الشديد ، لمّ الشيء جمعه ، وجمل ملموم وململم مجتمع وكذلك الرجل " .

إذن فاللم للشيء الكثير المبعثر ، فلا يصح أن يوصف به فم المحبوبة ، وأرى أن الأنسب له أن يكون ململماً لا ملموماً ، وذلك ما أورده اللسان : " حجر ململم مدملك صلب مستدير "

منثور ، في قوله :

نحن منثور الربا مضعفا
شهقة النجمات في المنحدر

[٢٢ نيسان ص ٢٦٥]

هل يريد هنا الربا المتناثرة أم أنه يقصد معنى آخر ؟ إذ كيف توصف الربا جمع ربوة بأنها منثورة وكيف تنثر وقد ورد في اللسان [نثر]: " نثر الشيء بيدك ترمي به متفرقا ، نثر الحب إذا بُذِرَ " .

مضعف ، كما في قوله السابق :

نحن منثور الربا مضعفا
شهقة النجمات في المنحدر

[٢٢ نيسان ص ٢٦٥]

وكما أنه لم يجر دلاليًا وصف الربا بأنها منثورة لا يصح كذلك وصفها بأنها مضعفة من الفعل أضعف ، ورد في اللسان [ضعف]: " ضَعَفَ يَضَعِفُ ضَعْفًا وَضَعُفًا وَضَعْفٌ فَهُوَ ضَعِيفٌ وَالْجَمْعُ ضَعْفَاءُ وَضَعْفَى وَضِعَافٌ ، وَأَضْعَفَهُ وَضَعَّفَهُ صَيَّرَهُ ضَعِيفًا " ، فلا مغزى من وصف الربا بأنها مضعفة أو ضعيفة .

ممدود ، كما في قول فتاته عن قطها :

أفكر أينما أسعد
أنا أم قطنا الأسود
أنا أم ذلك الممدود سلطانًا على المقعد

[اليوميات ص ٦٠٢]

فالممدود ليست دقيقة في وصف القط ؛ حيث ورد في اللسان [مدد]: " المد الجذب والمطل ، مَدَّ يَمِدُّ مَدًّا وَمَدًّا بِهِ فَامَتَدَ وَمَدَّدَهُ فَتَمَدَّدَ ، وَمَدَّهُ فِي غِيهِ أَمْهَلَهُ وَطَوَّلَ لَهُ ، وَشَيْءٌ مَدِيدٌ مَمْدُودٌ وَرَجُلٌ مَدِيدٌ الْجِسْمُ طَوِيلٌ " ، فالممدود هنا معنادا الممطوط أو المشدود ، وذلك لا ينطبق على القط ، والأنسب وصفه بأنه ممدد أو ممد .

مواد لم ترد في المعجم

مخضرة ، في قوله :

فراشة بيضاء في ملعبى مخضرة الخطوة لا تجفلى

[مذعورة الفستان ص ٢٠]

فالوصف باللون الأخضر لا يكون بهذه الصيغة ، ورد في اللسان [خضر]: " الخضرة من الألوان ، وقد اخضر وهو أخضر وخضور وخضر وخضير ويخضير ويخضور ، وأرض مخضرة على مثال مبقلة ذات خضرة " . فيمكن الوصف بـ مخضرة من أخضر ، أما بـ مخضر من اخضر فلم يرد .

وحتى إن استخدم الصفة المناسبة فلا يمكن إسناد الخضرة إلى الخطوة ، لأن فيها نقلاً للدلالة .

وظهر وزن وحيد هنا غير قياسي لصيغ اسم المفعول ، هو " صريع " على فعيل بمعنى مصروع ، في قوله

تغوص القدس في دمها

وانت صريع شهواتك

[الحب والبتروول ٤٤٨]

ورد في اللسان [صرع]: الصرع الطرح بالأرض ، وخصه في التهذيب بالإنسان ، صارعه فصرعه بصرعه صرعاً وصرعاً فهو مصروع وصرع .

رابعاً : اسم المكان

هو اسم مشتق يدل على مكان وقوع الفعل ، يصاغ من الثلاثي على وزن " مَفْعِل " إذا كان الفعل معتل للفاء ، نحو : وقف موقِف ، ولد مولِد . أو كان الفعل مكسور العين في المضارع ، نحو : جلس يجلس مجلس ، عرض يعرض معرض .
أو على وزن " مَفْعَل " : إذا كان الفعل معتل الآخر ، نحو : جرى مجرى ، رمى رمى ، أو كان مفتوح أو مضموم العين في المضارع ، نحو : طلع يطلع مطلع ، أكل يأكل مأكَل ويصاغ من غير الثلاثي على وزن الفعل المضارع ، مع إبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة وفتح ما قبل الآخر ، نحو : اجتمع يجتمع مُجْتَمِع ، أقام يقيم مُقَام ، انصرف ينصرف مُنْصَرَف .

ونلاحظ كذلك إمكانية أن تلحق باسم المكان تاء للتأنيث نحو : معركة ، مدرسة ، مكتبة وبالعودة إلى المشتقات موضع البحث نجد أن نزاراً استعمل اسم المكان في اثنين وعشرين موضعاً ، أي أن نسبة استخدامه لهذا المشتق بلغت ١١ % وجاءت نسب أوزانه كالتالي : مفعَل ١٦ بنسبة ٧٢, ٧ % منهم ٢ مفعلة ، مفعِل ٤ بنسبة ١٨, ٢ % ، مُنْفَعَل ٢ بنسبة ٩, ١ % .

وارتفاع نسبة استخدامه لوزن " مفعَل " يأتي مطرداً مع طريقة القاء ومع اللغة المعيارية حيث تتسع فيها نسبة مجيء اسم المكان على " مفعَل " أكثر من " مفعِل " لضيق شروط الفعل الذي يصلح لوزن مفعِل وسعة شروط الفعل الذي يصلح لوزن مفعَل . ومن مظاهر العدول عن اللغة المعيارية :

التطور الدلالي بتخصيص العام :

مركَّب ، في قوله :

مللت من مراكبي

مللت من بحاري

[دموع شهريار ص ٥٤٥]

وقوله :

نحن افتكار الجرح في نفسه حلم طيور البحر بالمركب

[مذعورة الفستان ص ٢١]

ورد في اللسان [ركب] : " كل شيء علا شيئاً فقد ركبهُ ، والمركب الدابة ، والمركب الموضع ، والمركب واحد مراكب البر والبحر " . فالمعنى الأصلي للمركب هو الشيء الذي يركب بوجه عام ، تقلص هذا المعنى ليصبح المركب مرادفاً للسفينة ، وفي ذلك تضيق للدلالة .

معبد ، كما في قوله في وصف جميلة بو حيرد :
عينان كقنديلي معبد

[جميلة بو حيرد ص ٤٤٧]

فالمعبد : مكان العبادة بوجه عام ، والغريب أنها لم ترد في اللسان ، ورد تحت مادة عبد : " عبد الله يعبدُه عبادة ومَعْبَدًا ومعبدة تأله له ، ورجل عابد من قوم عبدة وعُبد وعُبد وعَبَاد ، والعبادة الطاعة ، والمعبد للمسحاة " . تخصص هذا المعنى إلى مكان لعبادة اليهود بصفة خاصة يقابل الكنيسة في المسيحية والمسجد في الإسلام .

التطور الدلالي بتعميم الخاص

بدا في استخدامه لـ " مصدر " في قوله :

أنا للخصب مصدره

أنا يده أنا المِغزَل

[اليوميات ٥٩٩]

ورد في اللسان [صدر] : " الصدر نقيض الورود ، صدر عنه يصدر صدرًا ومصدرًا ، والمصدر أصل الكلمة التي تصدر عنها " . صار المراد به المنبع أو الأصل بوجه عام وليس أصل الكلمة فقط .

مواد على اسم المكان لم ترد في المعاجم القديمة ، منها :

محكمة : في قوله :

نهار أتيت للدنيا

وجدت قرار إعدامي

ولم أر باب محكمتي

ولم أر وجه حكامي .

[اليوميات ص ٥٨٥]

ورد في اللسان [حكم] : " الله سبحانه وتعالى أحكم الحاكمين ، وهو الحكيم ، له الحُكم سبحانه وتعالى ، الحكم الله تعالى ، الحكيم ذو الحكمة ، والحُكم العلم والفقه والقضاء بالعدل ، وهو مصدر حكمَ يحكمُ " ، وورد في القاموس المحيط : " الحكم القضاء والجمع أحكام ، والحاكم منفذ الحكم كالحكم محرّكة جمعها حُكّام " .. فلا أثر هنا للمحكمة التي تعني في لغتنا المعاصرة : " مكان انعقاد هيئة القضاء " (١)

مشتل : في قوله :

تغلّلت في بال الحروف مشاتلاً

وصوتاً حريري الصدى وادعاً حلوا

[اكتبني لي من ٢٧]

فالمشتل في لغتنا المعاصرة يعني كما ورد في المعجم الوسيط [شتل] : " أرض يبذر فيها البذر. حتى إذا مضى عليه شهر أو أكثر نقل ليغرس في مكان آخر " . وهذا معنى معاصر لم يوجد في المعاجم القديمة .

مقهى : في قوله :

مشى بك المقهى مشى حيناً

خلف حفيف المنزر المطرب

[مذعورة الفستان ص ٢٠]

فهذا المشتق لم تعرفه العربية القديمة بمعناه المعاصر ، فقد ورد في اللسان [قهى] : " ... القهوة الخمر سميت بذلك لأنها تقي شاربها عن الطعام أي تذهب بشهوته ، وأقيى دام على شرب القهوة " ، بينما تعني القهوة في لغتنا المعاصر كما وردت في الوسيط : " شراب مغلي البن " ، ويصف المعجم هذا اللفظ بأنه من الألفاظ المولدة ، والمقهى : " مكان عام تقدم فيه القهوة ونحوها من الأشربة " .

خامساً : اسم التفضيل :

هو اسم وصف مشتق من المصدر أو الفعل لللازم أو المتعدي للدلالة على شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهما على غيره في تلك الصفة ^(١). ولاسم التفضيل وزن واحد هو " أفعل " ومؤنثه " فعلى " نحو : أصغر وصغرى .

وقياسه أن يصاغ من ثلاثي غير مزيد فيه مما ليس بلون ولا عيب ، لا يقال في أجاب وانطلق ، ولا في سمر وعور هو أجوب منه وأطلق ، ولا أسمر منه وأعور ، ولكن يتوصل إلى التفضيل في نحو هذه الأفعال بأن يصاغ أفعل مما يصاغ منه ، ثم يميز بمصادرهما كقولك : هو أجود منك جواباً وأسرع انطلاقاً وأشد سمره وأقبح عوراً ^(٢)

وبالعودة إلى قائمة المشتقات نجد أن نزاراً لجأ إلى اسم التفضيل في عشرين موضعاً ، أي أن نسبته بلغت لديه ١٠ % كالتالي : أفعل ١٦ بنسبة ٨٠ % ، فعلى ٤ بنسبة ٢٠ % وعند إعادة النظر إلى هذا المشتق وطريقة صياغته ، نلاحظ أن نزاراً لم يخرج على اللغة المعيارية من حيث استخدامه له ، وأن صورته لم تخرج عما حدده علماء اللغة له ، فهو عندهم يأتي على أربعة صور : مجرد من ال والإضافة ، مضاف لنكرة ، مضاف لمعرفة ، ومعرف بـ ال . ولم يخرج نزار في استعماله له عن هذه الصور ، فجاء باسم التفضيل المجرد من ال والإضافة في ستة مواضع ، وجاء بالمضاف إلى النكرة في أربعة مواضع ، وبالمضاف إلى المعرفة في موضعين ، واحتل اسم التفضيل المعرف بـ ال أكبر نسبة لديه حيث لجأ إليه في ثمانية مواضع .

١ " معجم المصطلحات العربية " ص ٥٤

٢ " شرح المفصل " ٦ : ٩١

سادساً : اسم الآلة

يقول سيبويه في تناوله لاسم الآلة في مبحث أطلق عليه عنوان : هذا باب ما عالجت به : وأما للمِقْصُ فالذي يقص به ، والمَقْصُ : المكان والمصدر ، وكل شيء يعالج به فهو مكسور الأول كانت فيه هاء التأنيث أو لم تكن ، وذلك قولك مِحْلَبٌ وَمِنْجَلٌ وَمِكْسَحَةٌ وَمِسْلَةٌ والمِصْفَى والمِخْرَزُ والمِخِيطُ .

وقد تجيء على مِفْعَالٍ ، نحو : مِقْرَاضٌ ومِفْتَاحٌ ومِصْبَاحٌ ، وقالوا المِسرْجَةُ كما قالوا المِكْسَحَةُ (١)

فأوزان اسم الآلة القياسية عند سيبويه ثلاثة : مِفْعَلٌ ومِفْعَلَةٌ مِفْعَالٌ ، بينما يضاف إليها أوزان قياسية ، وهي : فاعِلَةٌ ، نحو : ساقية ، وفاعولٌ ، نحو : ساطورٌ ، وفَعَّالَةٌ ، نحو : غَسَّالَةٌ ، وفِعْعَالٌ ، نحو : إرثٌ وهو ما يوقد به النار .
ومن صور اسم الآلة غير القياسية : فَعْلٌ نحو فَاسٌ ، فِعْيَلٌ نحو سَكِينٌ ، فَعُولٌ نحو قَلُومٌ .

وبالعودة إلى قائمة المشتقات نجد أن نزلاً لجأ إلى اسم الآلة في سبعة عشر موضعاً ، أي أن نسبة استخدامه لهذا المشتق بلغت ٨, ٥ % ، والأوزان التي استعملها هي الأوزان القياسية عند سيبويه ، فقد استعمل وزن " مِفْعَلَةٌ " في تسعة مواضع بنسبة ٩, ٥٢ % ، ووزن " مِفْعَالٌ " في موضعين بنسبة ٧, ١١ % ، ووزن مِفْعَلٌ في موضع واحد أي بنسبة ٩, ٥ % ، ولجأ لأربعة صيغ غير قياسية بنسبة ٥, ٢٣ % ، وربما كان في استخدامه لهذه الأوزان مطرداً مع اللغة المعيارية ، الذي سادت فيه هذه الأوزان الثلاثة ، لكن بدا حياده عنها في استخدامه للأوزان غير القياسية .

من الصيغ غير القياسية التي لجأ إليها :

سَكِينٌ : على وزن فِعْيَلٌ في ثلاثة مواضع .

أولها في قوله :

لم تبق سكين .. ولا فأس ..

ولا حجر على كتف الطريق ..

إلا وجاء

[رسالة جندي على جبهة السويس ص ٤٥٦]

وثانيها في قوله :

عقاريها .. كنعيان على الحائط
كمقصلة . كمشنقة
كسكين تمرقني
[اليوميات ص ٥٨٦]

وثالثها بصيغة الجمع في قوله :

أريد أحب مثل طيور تشرين ..
أيا شرق المشانق والسكاكين ..
[اليوميات ص ٥٩٧]

ورد في اللسان [سكن] : " سكن الشيء يسكن سكوناً إذا ذهب حركته ، والسكين المدية تذكر وتؤنث ، والسكينة لغة في السكين والمشهور بلا هاء " .
فأس : على وزن فَعَل ، في قوله :

لم تبق سكين .. ولا فأس ..
ولا حجر على كتف الطريق ..
إلا وجاء

[رسالة جندي على جبهة السويس ص ٤٥٦]

ورد في اللسان [فأس] : " الفأس آلة من آلات الحديد يحفر بها ويقطع ، أنثى ، والجمع أفؤس وفؤوس وقيل تجمع فؤس على فَعَل " .

وبدا كذلك عدوله عن اللغة المعيارية دلاليًا في استخدامه لبعض أسماء الآلة المعاصرة ،
ظهر ذلك في :

مقصلة ، في قوله :

مقصلة تنصب والأشرار
يلهون بأنثى دون إراز

[جميلة بو حيرد ص ٤٥٢]

وقوله :

تاريخ امرأة من وطني
جلدت مقصلة الجلاد

[جميلة بو حيرد ص ٤٥٣]

وقوله :

عقاربها .. كنعبان على الحائط

كمقصلة . كمشنقة

كسكين تمزقني

[اليوميات ص ٥٨٦]

ورد في اللسان [قصل] : " القصل للقطع ، وقصل الشيء يقصله قصلاً واقتصله قطعاً ، وسيف قاصل ومقصل وقصال قطعاً " . لكن هذه الآلة التي ينفذ بها حكم الإعدام في بعض الأنظمة ، والتي لها شكل ومواصفات معينة لم تعرفها اللغة القديمة لأنها محدثة ، وشاع استعمالها مع الثورة الفرنسية من سنة ١٧٨٩م^(١) مشنقة ، في قوله :

عقاربها .. كنعبان على الحائط

كمقصلة . كمشنقة

كسكين تمزقني

[اليوميات ص ٥٨٦]

ورد في مقاييس اللغة [شنق] : " الشين والنون والقاف يدل على امتداد تعلق بشيء ، شنق رأس الدابة شده إلى أعلى شجرة أو وتد مرتفع حتى يمتد عنقها وينتصب ، وفرس أشنق ومشنوق طويل الرأس " .

لكن وسيلة الإعدام المعاصرة لم ترد في المعاجم القديمة ؛ لأنها من الألفاظ المحدثه ، ورد في المعجم الوسيط : "المشنقة جهاز يشنق به المحكوم عليه بالإعدام شنقاً" .

مسكب ، في قوله بصيغة الجمع :

رسائلك الخضراء تحيا بمكتبي مساكب ورد تنشر الخير والصحوا

[اكتبني لى ص ٢٧]

فمساكب الورد أراد بها آنية لصب ماء الورد . إلا أن المسكب كاسم آلة لم يرد في المعاجم القديمة ، ورد في اللسان [سكب] : السكب صب الماء ، والسكب والأسكوب الهطلان الدائم . بينما ورد في المعجم الوسيط : نفس المادة : المسكبة أداة السكب . ويقال : أرسل الماء في المسكبة والجمع مساكب .

١ ينظر الوسيط : فصل .

محراث ، في قوله :

لم يبق فلاح على محراثه إلا وجاء .

[رسالة جندي من جبهة السويس ص ٤٥٦] .

فالمعنى المراد هو آلة حرث الأرض وإعدادها لوضع البذور ، لكن هذه الدلالة لم تكن معروفة لهذه الآلة في المعاجم القديمة ، فقد ورد في اللسان [حرث] : الحرث قذفك الحب في الأرض لازدراع ، والحرث الزرع ، وقد حرث واحترث مثل زرع وازدراع ، وحرثت النار حرثتها ، والمحراث خشبة تحرك بها النار في التور .

سابعاً : الصفة المشبهة

هي التي ليست من الصفات الجارية ، إنما هي مشبهة بها في أنها تذكر وتؤنث وتجمع ، نحو كريم وحسن وصعب ، وهي تدل على معنى ثابت ، فإن قصد الحدث قيل هو حاسن الآن أو غداً ، وكارم وطائل .. وتضاف إلى فاعلها كريم الحسب وحسن الوجه (١)

ويذكر ابن مالك أنها إذا كانت من غير الثلاثي وجب موازنتها للمضارع نحو : حسن الوجه ومنطلق اللسان وظاهر القلب ، والأصل : حسن وجهه ومنطلق لسانه وظاهر قلبه (٢) وتأتي من غير الثلاثي على زنة اسم الفاعل ولكن بشرط أن يكون المعنى على جهة الدوام للفرق بينها وبينه ، نحو : معتدل القامة ، مستقيم الرأي

وقد تأتي على اسم المفعول إذا قصد بها المبالغة نحو : مهزول فصيله ، مشكور فعله .

ومن الملحوظات الهامة المتعلقة بالصفة المشبهة ، وكأحد الفروق بينها وبين اسم الفاعل أنه يلزم كون معمولها سببياً ، أي اسماً ظاهراً متصلاً بضمير موصوفها إما لفظاً نحو قولنا : زيد طويلة قامته وإما معنى نحو قولنا : زيد طويل القامة (٣)

١ شرح المفصل ٦ : ٨١ ، ٨٢

٢ ينظر "شرح ابن عقيل على الألفية" تحقيق محيي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية الكبرى بمصر ط ٢ سنة

١٣٨٤ هـ ١٩٦٤ م ٢ : ١٤٠ .

٣ ينظر "شرح شذور الذهب" ص ٣٩٧

وبالنظر إلى مجموعة المشتقات موضع البحث عند نزار نجد أنه لجأ إلى أربع صفات مشبهة على وزن فعيل ، التي هي من أشهر أوزانها ، أي أن نسبة ورودها من بين المشتقات بلغت ٢% وتتوافر فيها شروط الصفة المشبهة من حيث دلالتها على الاتصاف الدائم والثابت ، وهذه الصفات هي :

— "قصير" في قوله :

غدا يراني الناس في شعره فما نبذيا وشعرا قصير

[رسالة حب صغيرة ص ٢٦٢]

— "رفيق" في قوله :

فيا قارني يا رفيق الطريق أنا الشفتان وأنت الصدى

[ورقة إلى القارئ ص ١٨]

— "عظيم" في قوله :

وينادى الشعب العظيم تصيدهم

[رسالة جندي من جبهة السويس ص ٤٥٦]

— "مليس" في قوله :

أحن إلى الخط المليس ورقعة تطاير كالنجمات أحرفها النشوى

[اكتبني لي ص ٢٦]

لكن هذه النماذج التي أوردناها لم يتحقق فيها الشرط الثاني من شروط الصفة المشبهة ، وهي أن معمولها ليس سببياً ، ولا يتصل بضمير موصوفها لفظاً أو معنى .

ثامناً - اسم الزمان

هو أحد المشتقات من الفعل أو من المصدر على خلاف في ذلك ، وهو اسم لزمان وقوع الحدث ^(١) ، نحو : مبيع ، مطلع ومستقبل ، يصاغ اسم الزمان بنفس طريقة وشروط صياغة اسم المكان ، يأتي من الثلاثي على وزنين : مفعِل إذا كان الفعل معتل الآخر ، أو كان مفتوح أو مضموم العين في المضارع ، وعلى وزن مفعِل إذا كان مضارعه مكسور العين ، بينما يشتق من الفعل المزيد على وزن اسم المفعول بقلب ياء المضارعة ميماً مضمومة وفتح ما قبل الآخر .

عند العودة إلى قائمة المشتقات نجد أن نزاراً لجأ إلى اسم الزمان في ثلاثة مواضع ، أي أن نسبة استخدامه لهذا المشتق بلغت ١, ٥ % ، وجاءت المشتقات الثلاثة على وزن مفعِل الذي هو الوزن الأقل شيوعاً والأندر مجيئاً لهذا المشتق ، وربما يكون في شيوع هذا الوزن لدية عدول عن اللغة المعيارية وغير مطرد معها ومع العرف اللغوي السائد .

استعمل المشتق " مَوْعِد " في موضعين من هذه المواضع الثلاثة ، أولهما في قوله :

وجراح جميلة بو حيرد

هي والتحرير على موعِد

[جميلة بو حيرد ص ٥٢]

وثانيهما قوله :

وبيكي الغروب على شرفتي وبيكي لأمنحه موعِداً

[ورقة إلى القارئ ص ١٥]

ونلاحظ من تناول القدماء للموعِد أنه يستخدم كاسم مكان أكثر منه اسماً للزمان ، ورد في اللسان : الموعِد موضع التواعد وهو الميعاد ، ويكون الموعِد مصدر وعدته ، ويكون الموعِد مصدر للعدة ، والميعاد لا يكون إلا وقتاً أو موضعاً .

بينما في المعاجم الحديثة يأتي لاسم الزمان ولاسم المكان على السواء ، ورد في المعجم الوسيط [وَعِد]: الموعِد الوعد ، والموعِد مكانه والموعِد زمانه .

وصيغة اسم الزمان الآخري التي استعملها هي المصير في قوله على لسان فتاته عن نهديها :

وكم رفضا مصيرهما

وكم تارا على القهر

[اليوميّات ص ٦٠٤]

ورد في اللسان [صير] : " صار بلوغ في الحال وبلوغ في المكان ، كقولك : صار زيد إلى عمرو ، وصار زيد رجلاً ، ويقال : أين مصيركم ؟ أي أين منزلكم ، وفي حديث الدعاء : عليك توكلت وإليك أنبت وإليك المصير أي المرجع " .

ونلاحظ هنا أيضاً أن اللغة تقدم المكان في معناه على الزمان ، المعاجم الحديثة لم تحدد نوع المشتق على وجه الدقة ، فقد ورد في المعجم الوسيط : "المصير ما ينتهي إليه الأمر يقال : مصير الماء ومصير الخلق ، وفي التنزيل : وإليه المصير" . فهو هنا للمكان أو للزمان .

بعد دراسة المشتقات ونسبها واستخدامها عند نزار يمكننا أن نخرج بالنتائج

التالية :

— أن نزاراً في مجمل استخدامه لهذه الأوزان لم يشذ أو ينحرف بعيداً عن اللغة المعيارية ، بل نراه قريباً جداً من استخدام القدماء لها ، وصار على قواعدهم في الاشتقاق ، ولم نجده في النماذج التي ذكرناها يأتي إلينا إلا ما ندر بوزن جديد أو صيغة لم ترد لدى القدماء .

— بدا هذا الاطراد مع اللغة المعيارية في صور وأشكال عديدة ، أهمها سعة استخدامه للمشتقات ذات السعة اللغوية لدى القدماء وندرة استخدامه للمشتقات النادرة عندهم ، كما في اتساع نسبة اسم الفاعل لديه مقارنة بباقي المشتقات ، وندرة أو لنقل انعدام استخدامه لاسم المرة واسم الهيئة .

— ومما له دلالة على هذا القرب نسب استخدامه لأوزان المشتق ، فقد زاد لديه استخدامه للأوزان القياسية في كل مشتق من مشتقاته ، زاد لديه في اسم الفاعل صيغة " فاعِل " ، وفي اسم المفعول صيغة " مفعول " ، كما زاد لديه في اسم المكان والزمان صيغة " مَفْعَل " التي هي أكثر اتساعاً من صيغة مَفْعِل . وفي استخدامه لاسم التفضيل نجده لم يخرج عن الصور التي جاء بها القدماء لهذا المشتق ، فهو عندهم لا يخرج عن أن يكون مجرداً من ال والإضافة ، أو مضافاً إلى نكرة أو مضافاً إلى معرفة ، أو معرفاً بـ ال ، وكذلك لم يخرج لديه عن هذه الصور .

— بدا كذلك الاطراد مع طريقة القدماء في استخدامه لأوزان اسم الآلة ، لم يشذ عنهم ولم نجده مثلاً يأتي بآلة على وزن لم يُعرَف لديهم أو صيغة لم يشيروا إليها ، بل كان في استخدامه لاسم الآلة قريباً جداً من أوزانهم ومتمثلاً لطريقتهم في صياغتها ، حتى في لجوئه إلى أوزان شاذة يشذ بنفس الطريقة التي شذوا بها وبالأوزان التي نبهوا على أنها شاذة ، فقد شذ بالسكين وبالفأس .

أما مظاهر العدول والخروج على اللغة المعيارية فبدت في الناحية الدلالية ، وكان لاسم الفاعل أكبر نصيب من هذا العدول الدلالي ، ربما لكثافة نسبته بين المشتقات ، بدا فيه توسيع الدلالة وتضييق الدلالة ونقل الدلالة ، مع ملاحظة أن دوره في توسيع الدلالة أو تضييقها محدود للغاية ، فاللغة هي التي أتاحت هذا التوسيع أو التضييق ،

وما هو شعراء جيله إلا مستخدمون لهذه الإمكانيات الجديدة أو الدلالة الجديدة لهذه اللفظة أو تلك ، وذلك ما اتضح أيضاً ونبهنا إليه عند دراسة أوزان الفعل ، لكن دوره يبدو أكبر وأكثر فاعلية في نقل الدلالة بصنع المجازات والصور الفنية .

— كذلك ظهر عدوله عن اللغة المعيارية في استخدامه لبعض الأوزان التي لم ترد في المعجم ، وأهمها على اسم الفاعل : مَقْبَلٌ من قَبْلُ أي لثم ، ومسترطِب ، وعلى اسم المفعول مكثس ومُخَضَّرَةٌ ، وعلى صيغ المبالغة وريث وعشيق .

— من المظاهر التي بدت عند استخدامه لاسم الفاعل وصيغ المبالغة واسم المفعول الخطأ أحياناً في استخدامه لها وشذوذه عن استخدام القدماء لها ، ربما ألجأ إليها مع وقوعه في الخطأ حاجته لاستقامة التفعيلة ، وربما لجأ إلى ذلك لأسباب أخرى ، والأمثلة على ذلك متعددة ، ففي اسم الفاعل وصفه لليلة بالبارحة رغم أن اللغة لا تقر ذلك لأن البارحة معناها منفردة : الليلة الماضية ، وعلى صيغ المبالغة نلاحظ استخدامه الخاطئ لبعض الصيغ كما في قعيد بدلاً من مَقْعَدٌ ووصفه للشلل بالثري ، وعلى اسم المفعول وصفه للفم بالملوم وكان الأنسب وصفه بالمللم ، ووصف الربا بأنها منثورة ومُضَعَّقة ، وكذلك وصف القط بأنه ممدود وكان الأنسب وصفه بأنه ممدد .

— ومن المظاهر التي بدت في استخدامه لاسم الآلة صفة المعاصرة ، نلاحظ من هذه النماذج المتطورة لديه " المقصلة " تلك الآلة التي ينفذ بها حكم الإعدام في العصر الحديث لدى بعض الأنظمة ، وكذلك " المشنقة " تلك الآلة التي يشنق بها المحكوم عليه بالإعدام ، والتي لم تعرفها اللغة القديمة .

تعلق بذلك استخدامه لاسم مفعول من هذه الآلات كما في الوصف " مصلوب " ، ومشنوق كما بينا .

— بدت المعاصرة كذلك في استخدامه لاسم المكان ، وظهر ذلك في الألفاظ : المحكمة والمقهى والمشتل ، تلك المشتقات لم توردتها المعاجم القديمة لأن الدلالة فيها معاصرة

الفصل الثالث : الدراسة التركيبية

المبحث الأول : المجاز

إن استخدام اللغة يكون على مستويين : مستوى الحقيقة ، وهو المستوى الأول ، ويكون لنقل الأفكار والإفهام والتواصل ، و المستوى المجازي ، وهو المستوى الفني الذي يكون بهدف الإمتاع والتأثير ، فالحقيقة كما يحددها ابن جني : " ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة ، بينما المجاز : ما كان بضد ذلك " ^(١) . فإذا قلت : " تحدث سعيد " بإسناد الحديث إلى محمد ، ذلك للكائن الحي العاقل المفكر ، يكون ذلك مطابقاً لما اصطلح عليه في العرف اللغوي لاستخدام الفعل " تحدث " ، بينما إذا قلت : " زار سعيد " بإسناد الزئير إلى ذلك الشخص العاقل يدخل ذلك في باب المجاز ؛ لأنه لم يأت موافقاً للعرف اللغوي الذي يشترط إسناد هذا الفعل إلى الأسد أو ما كان من فصيلته .

ويدخل في باب المجاز كل عناصر اللغة الأخرى من أسماء أو صفات أو أحوال ، وإسنادها إلى من لم يقر أصحاب اللغة ولم يصح لديهم على الحقيقة ، كتلوين العواطف مثلاً بلون من الألوان ، أو جعل المشاعر تصدر صوتاً من الأصوات .. إلخ .

ويذكر ابن جني أن أكثر اللغة عند تأملنا له يدخل في باب المجاز وخاصة في استخدامنا للأفعال ؛ فعندما نقول : " ضربت زيداً " لا يكون الضرب في الحقيقة لزيد كله ، بل ليده أو لرأسه .. إلخ ، وعندما نقول : " كتب زيد الخطاب " ، فحدث الكتابة لا يصدر عن محمد كله ، بل عن اليد التي مارسه ، وعندما نقول : " أعجبتني الفتاة " فالإعجاب يكون بشيء من الفتاة ، فنقول أعجبتني الفتاة شعرها أو أخلاقها أو صوتها ، فإذا استولى كل ما فيها على إعجابي نقول حينئذٍ : أعجبتني الفتاة كلها ؛ فوقع البذل والتوكيد في اللغة خير دليل على شيوع المجاز واشتمالها عليه .

وإلى نفس المعنى ذهب الأستاذ الحملاوي مفرقاً بين الحقيقة والمجاز ، ومبيناً صور المجاز في قوله : " واعلم أن اللفظ إن استعمل فيما وضع له أولاً فحقيقة ، فإن كان المتخاطب بين أهل اللغة فحقيقة لغوية كالأسد للحيوان المفترس .. وإن استعمل اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة ، فإن منعت القرينة من إرادة المعنى الأصلي فمجاز لغوي استعارة إن كانت العلاقة المشابهة ، وإلا فمجاز مرسل ، وإن لم تمنع القرينة فكناية .

١ ابن جني " الخصائص " ٢ : ٤٤٦ .

ثم إن المجاز منه الاستعارة وهي مبنية على التشبيه ، فأنحصر مقصود هذا العلم في التشبيه والمجاز [المرسل أو الاستعارة] والكناية ^(١) .
فالمجاز إذن ينحصر في صور ثلاث : التشبيه ، والمجاز [المجاز المرسل والاستعارة] ، والكناية .

١- التشبيه

وضعه القدماء على رأس القائمة في أنواع المجاز ؛ لما له من أهمية ، ولل fark بينه وبين باقي الأنواع ، ولأن مبنى الاستعارة قائم عليه .

فالتشبيه عند قدماء بن جعفر " إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما ويوصفان بها ، واقتراق في أشياء ينفرد كل واحدٍ منهما عن صاحبه بصفتها " ^(٢)

والحق أن هناك بين المشبه والمشبه به وجوهاً للشبه ، أي أن الشاعر لا يخلق هذه المشابهة من العدم ، أو يوجدها بطريقة اعتباطية ، وإنما نقول إن أوجه الشبه بينهما تكون كامنة ، ولا تكون واضحة جليلة للشخص العادي ، وهنا يأتي دور الشاعر الأساسي في تنبيه عيوننا لأوجه شبه خفية لم تكن لتدرك لولا أن استخرجتها ودلت عليها عين فاحصة ، " فالتشابه بين المختلفات ثابت وقديم ، وكل ما يصنعه الشاعر البارع أن يزيح حجاب الألفة والعادة عن الخفي عندما يتغلغل بفكره أبعد من غيره " ^(٣)

والوظيفة الأساسية للتشبيه هو استحضار الصورة وتقريبها إلى الأذهان ؛ من هنا كان من شروط المشبه به أن يكون أكثر شيوعاً من المشبه ؛ حيث يتم تقريب صورة المشبه بإحالة السامع إليه ، ولا يستحب أن أحيله إلى مجهول إلا إذا كان ذلك لسبب بلاغي عميق كالتهويل أو التهويل مثلاً ، كما في وصف الله تعالى لشجرة الزقوم بقوله : ﴿ إِلَٰهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ ﴾ [٦٤ ، ٦٥ الصافات] حيث شبه المحسوس بالمتخيل المجهول للدلالة على أنه غاية في القبح

١ أحمد الحملوي " زهر الربيع في المعاني والبيان والبدیع " ص ١٠٢ - ١٠٣ مطبعة البابي الحلبي ط ٦ سنة ١٣٧٩ هـ / ١٩٥٩ م

٢ قدماء بن جعفر " نقد الشعر " ص ١٢٢ مكتبة الخانجي بمصر - مكتبة المثنى ببغداد سنة ١٩٦٣ م

٣ د. جابر عصفور " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب " المركز الثقافي العربي ببيروت ط ٢ سنة ١٩٩٢ ص ١٩٥

ولهذا ذهب للرماني إلى أن " حد التشبيه البليغ إخراج الغامض إلى الأظهر بالتشبيه مع حسن التأليف ، وإخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة " (١)

والتشبيه أكثر الصور البلاغية شيوعاً عند العرب ؛ لذلك يقول المبرد : " التشبيه جارٍ كثيراً في كلام العرب ، حتى لو قال قائل إنه أكثر كلامهم ما بعد " (٢)

" وأركان التشبيه أربعة : مشبه ، ومشبه به ، ويقال لهما طرفان ، وأداة تشبيه ، ووجه شبه ، ففي نحو : العلم كالنور في الهداية ، فالعلم مشبه ، والنور مشبه به ، والكاف أداة التشبيه ، والهداية وجه الشبه " (٣)

" فالمشبه هو العنصر الأساسي الدافع إلى التشبيه لبيان صفة فيه وتصويرها ، ولفت الأنظار إليها ، أو خلع ظلال نفسية عليها من خلال المشبه به . والمشبه به هو العنصر المصور والكاشف عن الصفة المقصودة بالتشبيه ، ووجه الشبه هو الصفة المشتركة بين طرفي التشبيه ، والطرفان قد يشتركان في صفة واحدة أو في أكثر من صفة ، الأداة : وهي علامة التشبيه المميزة له مذكورة أو مقدرة " (٤)

وأدوات التشبيه الكاف : يليها المشبه به إذا كان مفرداً ، وإذا كان مركباً فإن أحد أجزائه هو الذي يلي الكاف . وكان : المشبه به هو الذي يليها ، وتتصدر أسلوب التشبيه . مع العلم أن " كان أقوى من الكاف في الدلالة على التشبيه " (٥) حتى يظن أن المشبه به كأنه المشبه .

" وقد تكون الأداة اسماً كشبه ومثل وما يشق منه من أفعال وما يرادفها " (٦) وبحسب ذكر هذه الأركان أو حذفها يمكننا أن نقسم التشبيه إلى الأنواع التالية :

— التشبيه المرسل أو المفصل : فيه تذكر الأداة ووجه الشبه .

— التشبيه المجمل : وفيه تذكر الأداة فقط أو وجه الشبه فقط .

— التشبيه البليغ : وفيه تحذف الأداة ووجه الشبه .

١ الرماني " النكت في إعراب القرآن " ص ٨١

٢ المبرد " الكامل في اللغة والأدب " مكتبة المعارف بيروت ١ : ٦٩

٣ أحمد الحملوي " زهر الربيع " ص ١٠٤

٤ د. محمد إبراهيم شادي " أساليب البيان والصور القرآنية " دار والي الإسلامية بالمنصورة ط ١ سنة ١٩٩٥ ص ٢٤

٥ السابق ص ٥٧

٦ د. عدنان حسين قاسم " التصوير الشعري ، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية " الدار العربية للنشر والتوزيع القاهرة

سنة ٢٠٠٠ ص ٨٢

كما قسم العلماء التشبيه باعتبار الطرفين إلى :

- تشبيه حسي بحسي ، نحو : زيد كالبدر ، ووجه كالنحاس ، وعيون كالذهب .
- تشبيه معنوي بحسي ، مثل الأخلاق كالجواهر ، وذلك النوع هو أكمل أنواع التشبيه وأجدرها بتحقيق الوظيفة الأساسية له ، وهو التصوير .
- تشبيه معنوي بمعنوي أي أن الطرفين فيه يدركان بالعقل ، نحو : العلم كالحياة ، والجهل كالممات .

- تشبيه محسوس بصورة خيالية (المشبه مفرد والمشبه به مركب) : كقوله :
وكان محمراً الشقيـق بق إذا تصوّب أو تصعد
أعلام ياقوت نشـ رن على رماح من زبرجد

فالمشبه مفرد وهو الشقيـق ، والمشبه به مركب وهو الهيئة الحاصلة من نشر أجرام حمر مبسوطة على رؤوس أجرام خضر مستطيلة " (١)

- تشبيه يكون فيه المشبه والمشبه به صورة خيالية (أي أن ركني التشبيه فيه مركبان) : وهو ما اصطلح على تسميته في كتب البلاغة المعاصرة تشبيهاً تمثيلاً ، نحو قول بشار بن برد :

كان مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

حيث شبه هيئة السيوف الحاصلة من علوها ونزولها بسرعة في وسط الغبار بهيئة الكواكب تتساقط في ليل مظلم .

وهناك نوع آخر ، وهو تشبيه المحسوس بالمعقول ، وذلك على خلاف الأصل في التشبيه ، وهو ما حكم عليه بالرداءة ، كما في قول الشاعر :

أعطيت عطراً مثل طيب ثنائه فكانما أهدى له أخلاقه

وحكم عليه بالرداءة ؛ لأن " طبيعة التشبيه لا بد وأن تتسجم مع الحقيقة التي تقتضي تشبيه الغامض بالواضح ، والواضح بالأكثر وضوحاً ، أي تشبيه المعقول بالمحسوس ، أما تشبيه المعقول بالمعقول فمما لا يتفق مع ذلك الأصل " (٢) وما يبعد تماماً عن هذا الأصل تشبيه المحسوس بالمعقول .

١ أحمد الحملاوي " زهر الربيع " ص ١٠٩

٢ د. محمد إبراهيم شادي " أساليب البيان والصورة القرآنية " ص ٨٦

كما أن هناك نوعًا من التشبيه لم يشمل هذا التقسيم ، باعتبار الأداة ، ألا وهو التشبيه الضمني ، " وهو نوع من التشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة ، وإنما يلمح التشبيه ويعرف من قرينة الكلام ، كقول أبي فراس الحمداني :

سيزكرني قومي إذا جدّ جدّهم وفي الليلة الظلماء يفقد البدر

فقد شبه الشاعر نفسه بالبدر ، وشبه الحروب والظروف العسيرة بالظلام ، ولكن التشبيه هنا فهم من مضمون الكلام " (١) أو قول الشاعر :

فدع الوعيد فما وعيدك ضائري أطنين أجنحة الذباب يضير

حيث شبه — بطريقة غير مباشرة — التهديد في عدم جدواه بطنين أجنحة الذباب .

وقد يكون هذا النوع من التشبيه بياء النسب ، نحو قولنا : محمد ذهبي الخلق وريفي النشأة ، وقد يكون كذلك باستخدام اسم التفضيل ، كقولنا : محمد أشد من الأسد ، وقد يكون باستخدام من ، مثل قولنا : قلب من ذهب ، وخد من حرير ، فهذه الصور من التشبيهات تدخل ضمن أشكال التشبيه الضمني الذي لا يصرح به مباشرة ولا ينبئ عن التشبيه إلا بشيء من التأمل وإعمال الفكر ، ولما في هذه التشبيهات من ادعاء المطابقة بين المشبه والمشبه به ، فعندما نقول إن قلبه من حجر فذلك لا يعني فقط أنه يشبه الحجر ، بل هو قد صنع منه ، وكـ" قول علي الجارم يصف الأمة العربية قبل الإسلام :

هذه أمة من الصخر كانت في قفار من الحياة وبب
بنع النور بالنبوة فيها فطوى صفحة الليالي السود

فهذا يتضمن تشبيه الأمة العربية قبل الإسلام بالصخر في الشدة والغلظة ، لكنه صاغ التشبيه صياغة تخيل أن الأمة قدت من الصخر ، والمقطوع من الصخر صخر لا يلين " (٢)

وعلى ذلك فأنواع التشبيه من ناحية الشكل والتركيب ونوع الأداة خمسة ، هي : التشبيه التفصيلي ، والمجمل ، والبليغ ، والتمثيلي ، والضمني ، وهذه الأنواع هي التي سترصد في هذه الدراسة ، لأنها تشبيهات لغوية تركيبية ، وهو ما يعنينا هنا .

١ د. أحمد أبو حقة " البلاغة والتحليل الأدبي " دار العلم للملايين بيروت ط ٢ سنة ١٩٩٣ م ص ١٣٥

٢ د. محمد إبراهيم شادي : أساليب البيان " ص ٥٢

وعند العودة إلى التشبيه لدى نزار قباني يمكننا أن نبين الملحوظات التالية :

يحتل التشبيه المرتبة الأولى في قائمة الصور الفنية التي يلجأ إليها نزار في أشعاره ، فمن بين قائمة الصور التعبيرية موضع الدراسة ، والتي تبلغ مائتي صورة ، يمثل التشبيه ١٠٢ صورة ، أي أنه يبلغ لديه نسبة ٥١% من صورته . وهو بهذه النسبة يكون متوافقاً أو مطرداً مع طريقة القدماء في صياغتهم لصورهم الفنية ، حيث يحتل التشبيه المرتبة الأولى من بين الصور التعبيرية لديهم .

وهو يفصل وينوع في تشبيهاته ، فله كل أنواع التشبيهات ، من : تفصيلي ، ومجمل ، وبلغ ، وتمثيلي ، وضمني ، ويأتي بيانها بحسب كثافتها في النماذج العشوائية التي اختيرت لدراستها ، وعددها مائتا صورة فنية ، كالتالي :

أولاً : التشبيه البليغ

يأتي على رأس قائمة التشبيهات ، استخدم نزار التشبيه البليغ في أربعين موضعاً من إجمالي عدد التشبيهات الذي بلغ لديه ١٠٢ تشبيهاً ، أي أن نسبة استخدامه للتشبيه البليغ بلغت ٣٩,٣ % .

المركبات اللغوية في تشبيهاته البليغة

جاءت تشبيهاته البليغة متنوعة من حيث العلاقات اللغوية بين المشبه والمشبه به ، حيث ظهرت العلاقات التالية :

١- المركب الخبري ، وفيه يقع للمشبه مبتدأ والمشبه به خبراً له ، وهو بهذه التركيبة يدل على ملازمة الصفة للموصوف . تكرر هذا المركب في ٢٧ صورة ، وهذا العدد أكبر من أن نذكر نماذجها كلها ، بل سنكتفي بذكر بعض منها ، مثل قوله :

أرايتني ؟

أنا بعض نيسان

أنا كل نيسان

أرايت فستاني ؟

[فستان التفنن ٣٨٥]

فالمشبه هو ضمير المتكلم المبتدأ ، والمشبه به هو الخبر " بعض نيسان " ، " كل نيسان " ، وهكذا في كل الصور التي جاءت على هذا النمط ، منها قوله :

شفتي خوخ .. وياقوت مكسّر
ويصدري ضحكت قبة مرمر
وينابيع .. وشمس .. وصنوبر

[لوليتا ٣٩٤]

وقوله :

والليل في هونجكونج
صندوق من الحلي
بعثره الله على الجبال
[ثلاث بطاقات ٤١٢]

— أويكون المشبه به خبراً لـ " ليس " في الاستثناء المفرغ . تكرر هذا المركب في
صورتين ، الأولى قوله :

أليس الحب للإنسان
عمرًا داخل العمر؟
[اليوميات ٦٠١]

فالمشبه هو اسم ليس " الحب " ، والمشبه به هو الخبر " عمرًا " .
والثانية قوله :

فليس الزنبق الفارع
وليس الحقل ، ليس النحل ،
ليس الجدول النابع
سوى كلمات هذي الأرض
غير حديثها الرائع
[اليوميات ٦٠٦]

والمشبه فيها هو اسم ليس " الزنبق والحقل والنحل والجدول " ، والمشبه به هو المضاف
إلى " سوى " ، والتي كانت في الواقع خبراً للـ " كلمات هذي الأرض " .
— أو أن يكون المشبه خبراً لـ " أصبح " ، جاء هذا المركب في صورة واحدة ، وهي قوله :

لماذا ؟ تصبح الأزهار فحماً في أوانينا

[اليوميات ٦٢٢]

المشبه اسم أصبح " الأزهار " ، والمشبه به هو الخبر " الفحم " .

— أو أن يكون المشبه به خبراً لـ " صار " كما في قوله عن المتسكعين في مقاهي المدينة :
لقد صاروا مع الأيام جزءاً من كراسيها

[اليوميات ٦٢٨]

٢- المركب الحالي : بأن يقع المشبه به حالاً والمشبه صاحب الحال ، تكررت هذه العلاقة

في ست صور ، منها قوله على لسان فتاته عن الرجل :
تصورناه تيناً له تسعون إصبعاً

[اليوميات ٦٣١]

وقوله :

تصورناه خفاشاً مع الظلمات ينتقل

[اليوميات ٦٣١]

وقوله :

تخيلناه قرصاً

[اليوميات ٦٣٣]

وقوله :

تخيلناه ثعباناً

[اليوميات ٦٣٣]

٣- المركب المفعولي : بأن يقع المشبه به مفعولاً به ثانياً ، ورد هذا المركب في قوله :

فبالوهم أخلق منك إلهاً
وأجعل نهدك قطعة سكر

[صباحك سكر ٤٧٠]

حيث جعل النهد وهو المشبه مفعولاً به أول للفعل جعل ، والمشبه به " قطعة سكر " مفعولاً به ثانياً .

ثانيًا : التشبيه التفصيلي

يأتي بعد التشبيه البليغ في كثافة استخدامه عند نزار ، فقد استخدمه في واحدٍ وثلاثين موضعًا ، أي أن نسبة استخدامه لهذا النوع من التشبيه بالنسبة لغيره من أنواع التشبيهات بلغت بين عدد النماذج المستخدمة ٤ , ٣٠ % .

جاءت تشبيهاته التفصيلية متنوعة من حيث استخدامه لأدوات التشبيه ، حيث جاءت هذه الأدوات كالتالي :

١. الكاف : أكثر أدوات التشبيه المستخدمة لديه ، حيث استخدمها في تسعة عشر تشبيهًا .
٢. مثل : تأتي نسبتها بعد الكاف ، فقد لجأ نزار إليها في تسعة مواضع .
٣. كأن : استخدمها نزار في موضعين .
٤. الفعل : " يشبه " استخدمه نزار في صورة واحدة .

على الرغم تأكيد القدماء على الفارق المعنوي بين هذه الأدوات وأن " كأن " مثلًا أقوى في إثبات الشبه من " الكاف " أو " مثل " فإنني أرى أن لجوء نزار إلى أداة دون أخرى لم يكن لأسباب معنوية ، فإذا عدنا مثلًا إلى التشبيهات التفصيلية وانتقينا عددًا منها من قصيدة واحدة ، وهي قصيدة " اليوميات " والتي تدور كلها حول الشكوى ، وأجرينا التحليل على اثنين وعشرين تشبيهًا ، وجدنا أنه لجأ إلى " الكاف " في اثني عشر تشبيهًا ، ثم تأتي من بعدها " مثل " في سبعة تشبيهات ، و " كأن " في تشبيه واحد ، واستخدم الفعل في تشبيه واحد . وعدد التشبيهات الم جملة خمسة عشر تشبيهًا ، كانت " الكاف " هي المستخدمة في اثني عشر تشبيهًا ، و " كأن " جاءت مرتين ، و " مثل " مرة واحدة .

إذن فالمسألة ليست مسألة معنى أو غرض فني تكثر معه أداة دون غيرها ، بل إن المسألة تكمن في سهولة استخدام أداة وقربها من نفس المبدع ، وصعوبة استخدام أداة أخرى في تحقيق الأهداف العروضية التي يسعى إليها .

فالكاف من طبيعتها أنها تمثل متحركًا واحدًا ، لذا يسهل تشكيلها لصنع كم هائل من التفعيلات ، كأن تسبق أو تتبع بمتحرك فتكون سببًا ثقيلًا // ، أو تتبع بساكن فتكون سببًا خفيفًا / ٥ ، أو تتبع بسبب بسيط فتكون وتدًا مجموعًا // ٥ ، أو تسبق بسبب بسيط فتكون وتدًا مفروقًا . من هنا وبناء على هذه السهولة وتلك المرونة في الاستخدام كانت أكثر

الأدوات استخدامًا لدى نزار . لكننا لم نجده يصنع منها هذا الكم الهائل من الأشكال ، بل يقتصر على صورتين ثابتتين ومكررتين :

أولاهما - أن يتبعها بسبب بسيط ليكون منهما وتداً مجموعاً // ٥ ويدخل في كل التفعيلات تقريباً ، ويأتي السبب البسيط بعدها في ثلاثة أشكال :

١- ك + كلمة تبدأ بسبب بسيط (أي ثانيها ساكن) بدا ذلك في معظم تشبيهاته بالكاف ، من أمثله قوله على المتقارب

إذا جئتني ذات يوم بثوب
كعشيب البحيرات .. أخضر .. أخضر ..
وشعرك ملقى على كتفيك
كنجر .. كأبعاد ليل مبعثر
ونهدك .. تحت إرتفاف القميص
شوي .. شوي .. كطعنة خنجر
[صباحك مكر ٤٦٩]

وقوله على بحر الوافر :

عقارب هذه الساعة
كحوت أسود الشفتين يبلعني ..
عقاربها .. كعبان على الحائط
كمقصلة . كمشنقة
كسكين تمزقني
[اليوميات ٥٨٦]

٢- ك + ما = كما

كما في قوله على الوافر :

لماذا | يكون الحب في بلدي
طبيعياً ..
كأية زهرة بيضاء ..
طالعة من الصخر ..
طبيعياً ..
كلقيا الثغر بالثغر ..
ومنساباً كما شعري على ظهري ..
[اليوميات ٦٠١]

وقوله على نفس البحر

لماذا لا يحب الناس .. في لين وفي يسر ؟
كما الأسماك في البحر ..
كما الأقمار في أفلاكها تجري ..
[اليوميات ٦٠١]

أو قوله على بحر الرجز

حبك ينمو وحده
كما الحقول تزهر
كما على أبوابنا ..
ينمو الشقيق الأحمر
كما على السفوح ينمو اللوز والصنوبر
كما بقلب الخوخ .. يجري السكر
[حبك طير أخضر ٤٧٥]

٢- وقد يأتي بعد ما اسم معرف بـ ال فتحل اللام محل ألف ما . ك + ما + ال = كمل
كما في قوله على الرجز

لماذا لا يحب الناس .. في لين وفي يسر ؟
كما الأسماك في البحر ..
كما الأقمار في أفلاكها تجري ..
[اليوميات ٦٠١]

وثانيهما : أن يتلوه بساكن ليكون سبباً خفيفاً ، ويأتي هذا الساكن من ال التعريف في أول
الكلمة التالية كما في قوله على الرجز :

.. واليوم أجلس فوق سطح سفيتتي
كاللص .. أبحث عن طريق نجاة
[الرسم بالكلمات ٤٦٥]

وقوله على الكامل :

أشعلت في حطب النجوم حرائقاً
وأنا أمامك كالجدار البارد
[الحساء والدفتر ٤٨١]

بينما " مثل " من طبيعتها أنها وتد مفروق /٥/ أي تتكون من متحركين وسطهما ساكن
، لذا كان تشكيلها لصنع التفعيلات أكثر صعوبة من الكاف ؛ ولهذا جاءت نسبتها أقل من
الكاف، وكان نزار بارعاً في التعامل معها ، وتعامل معها بثلاثة أشكال :

١- أن يسبقها بمتحرك فيكون منها وتدًا مجموعاً ، ويدخل المتحرك " اللام " في التفعيلة

التالية ، كما في قوله على الوافر

لماذا لا يكون الحب مثل الخبز والخمر ؟
ومثل الماء في النهر ..
ومثل الغيم والأمطار
والأعشاب والزهر
[اليوميات ٦٠٠]

أو قوله على نفس البحر

رأيت المقعد الخشبي
مثل الناسك الراكع
[اليوميات ٦٠٥]

أو قوله :

يعود أخي من الماخور
مثل الديك نشوانا
[اليوميات ٦١٢]

٢- أو يتبعها بساكن فيكون منها سببين خفيفين

كما في قوله على المتدارك :

إني لا أومن في حب
لا يضرب مثل الإعصار
أه .. لو حبك ييلعني
يقلعني مثل الإعصار
[اختاري ٦٤٧]

و"كان" هي أقل أدوات التشبيه استخدامًا لديه رغم أنها أداة موسيقية ، فهي مكونة من
وتد مجموع + متحرك //٥/ ، أي أنها تكون تفعيلة فعولن مقبوضة ، أي محذوفة الحرف
الخامس ، لذا يسهل استخدامها مع بحر المتقارب ، والطويل ، وقد تستخدم في بداية تفعيلة
الوافر مفاعلتن = //٥// ٥// ، وهذه هي الصورة التي أوردتها عليها نزار ، فقد
استخدم "كان" في تشبيهين ، وكانا على بحر الوافر ، الأول تفعيلته الأولى معصوبة ،
وهي قوله :

كان الدين حانوت
فتحناه لكي نشبع
[اليوميات ٦٣٧]

وقد يقسمها إلى وتد مجموع في تفعيلة + والمتحرك في تفعيلة جديدة كما في قوله على
نفس البحر :

يعود أخي من الماخور ..
عند الفجر سكرانا ..
يعود كانه السلطان ..
من سماه سلطانا ؟
[اليوميات ٦١٢]

ثالثاً : التشبيه المجل

استخدم نزار التشبيه المجل في خمسة عشر موضعاً ، أي أن نسبة استخدامه لهذا النوع من التشبيه بالنسبة لغيره من الأنواع بلغت بين عدد النماذج المستخدمة ١٤,٧ % . رغم أن التشبيه المجل فيه تذكر الأداة فقط أو وجه الشبه فقط فإن التشبيهات المجلة لدى نزار من النوع التي تذكر فيها الأداة فقط ، واستخدم للأدوات المختلفة بالأعداد التالية :

١- الكاف : أكثر الأدوات استخداماً لديه ، فقد استخدمها في اثني عشر موضعاً .

٢- كان : لجأ إليها نزار في موضعين .

٣- مثل : استخدمها نزار في موضع واحد .

وفي استخدام نزار للكاف سار على طريقته السابقة بأن يتبعها بسبب خفيف ، فيكون منها وتداً مجموعاً يصلح لمعظم التفعيلات ، كما في قوله على الرجز :

الشمس فوق آسيا كحقل يرتقال
كلوحة لا تشتري بمال
[ثلاث بطاقات من آسيا ٤١٢]

أو قوله على الكامل :

إنني كمصباح الطريق .. صديقتي
أبكي .. ولا أحد يرى دمعاتي ..
[الرسم بالكلمات ٤٦٥]

أويسبقها بمتحرك ويتلوها بسبب بسيط ، فتكون فاصلة صغرى تصلح لتفعيلة المتدارك ، كما في قوله :

عيناك ... كنهري أحزان
نهري موسيقى .. حملاني
لوراء . وراء الأزمان
[نهر الأحزان ٤٠٣]

ويصل للفاصلة الصغرى أيضاً بأن يتلوها بوتر مجموع ، كما في قوله على الوافر :

فرحت لأن إنساناً يحييني
لأن يداً صباحية
يداً كمياه تشرين ..
تلوح لي تناديني
[اليوميات ٦١٣]

وقد يتلوها بساكن فيكون منها سبباً خفيفاً ، كما في قوله على المتدارك :

لا يمكن أن أبقى أبداً
كالقشة تحت الأمطار
[اختاري ٦٤٦]

ذكرت أن من السمات الموسيقية لـ " كان " سهولة استخدامها مع بحري المتقارب والطويل ، وهاتان هما صورتان للثنان أوردها عليهما نزار ، يقول على المتقارب :

وأبقى أنا في ضباب الضباب كأنني سؤال بغير جواب

[شئون صغيرة ٣٨٢]

ويقول على الطويل بعد أن سبقها بمتحرك وجعل النون في بداية تفعيلة أخرى :

خبأت رأسي عنده .. وكأنني طفل أعادوه إلى أبويه

[ليظن ٤٠٢]

و " مثل " جاءت مثناة بساكن ، فيكون وما بعدها سببين خفيفين مثل قوله على المتدارك :

قولي .. انفعلي .. انفجري لا تقفي مثل المسمار

[اختاري ٤٦٤]

رابعاً : التشبيه الضمني

استخدم نزار التشبيه الضمني في أحد عشر موضعاً ، أي أن نسبة استخدامه لهذا

النوع من التشبيه مقارنة بغيره من الأنواع بلغت بين عدد النماذج المرصودة ٧, ١٠ % .

وهو يصوغ هذا النوع من التشبيه بثلاثة أشكال :

١- بإضافة المشبه إلى المشبه به : في ستة تشبيهات ، وهي بالترتيب قوله :

كتبت على دفتر الشمس

أحلى خبر ..

(أحبك جداً)

فليتك كنت قرأت الخبر

[أحلى خبر ٤٦٨]

بتشبيه الشمس بالدفتر بطريقة الإضافة ، وقوله :

في مرفأ عينيك الأزرق

شباك بحري مفتوح

وطيور في الأبعاد تلوح

تبحث عن جزر لم تخلق

[القصيدة البحرية ٤٧٧]

بتشبيه عينيها الزرقاوين بالمرفأ ، وقوله :

على كراستي الزرقاء ..

أسترخي على كفي ..

وأهرب من أفاعي الجنس

والإرهاب .. والخوف ..

[اليوميات ٥٩٥]

بتشبيه الجنس بالأفاعي ، وقوله :

فمنذ طفولتي وأنا ..
أمد على شبابيكى ..
حبال الشوق والأمل
[اليوميات ٦١٧]

بتشبيه الشوق والأمل بالحبال . وقوله :

[ساكتب] عن آلاف آلاف الشهداء
دفن بغير أسماء بمقبرة التقاليد
[اليوميات ٦١٨]

بتشبيه التقاليد بالقبر ، وقوله أخيراً :

قطار الحسن مر بها
ولم يترك سوى الذكرى
[اليوميات ٦٢٤]

٢- باستخدام " من " : في أربعة تشبيهات . أولها قوله :

نهران من تبغ ومن غسل
ما فُكَّرت شمس بمثلها
[عندما تمطر فيروز ٤٠٠]

بتشبيه النهران بالتبغ وبالعسل ، وثانيهما قوله :

في مرفأ عينيك الأزرق
أمطار من ضوء مسموع
وشموس دائخة وقلوع
ترسم رحلتها للمطلق
[القصيدة البحرية ٤٧٧]

بتشبيه الأمطار بالضوء المسموع ، وثالثهما قوله على لسان فتاته :

فساتيني ..
فراشات محنطة
على الجدران أصليها
وفي قبر من الحرمان أدفنها ..
[اليوميات ٦٢٦]

وآخرهم قوله :

أقاوم واقعي المصنوع ..
من قش وفخار ..
[اليوميات ٦٣٨]

٣. باستخدام اسم التفضيل : في تشبيه واحد ، وهو قوله :

هل أرحل عنك .. وقصتنا
أحلى من عودة نيسان
أحلى من زهرة غاردينيا
في عتمة شعر إسباني
[نهر الأحزان ٤٠٥]

خامسًا : التشبيه التمثيلي

لجأ نزار إلى التشبيه التمثيلي في خمسة مواضع ، أي أن نسبة استخدامه لهذا النوع من التشبيه مقارنة بغيره من الأنواع بلغت بين عدد النماذج المستخدمة ٩ , ٤ % . من أشكال وأدوات هذا النوع من التشبيه لديه :

١- الكاف : في موضعين . أولهما قوله :

والحب . أصبح كله متشابهًا
كتشابه الأوراق في الغابات
[للرسم بالكلمات ٤٦٦]

بتشبيه الحب في تماثله وتكراره بأوراق الأشجار في تماثلها ونمطيتها .

وثانيهما قوله على لسان فتاته عن أختها الكبرى التي مر العمر عليها دون زواج :

وتقبّع في محارتها
كنهر لم يجد مجرى
[اليوميات ٦٢٤]

حيث شبهها في هذا الانكماش على الذات ، والتقوقع والبعد عن الناس بالنهر الحزين الذي انحسرت شواطئه وتعطنت مياهه ؛ لأنه لم يجد مجرى يصب به ويجدد فيه حياته .

٢- كأن : في موضع واحد ، وهو قوله على لسان فتاته التي نزلت إلى الحديقة ورأت كيف أن الطبيعة تعبر عن جمالها ، بينما هي مكبوتة محرومة من هذا التعبير ، فتبكي فوق مقعدها :

سقطت عليه باكية
كأنني مركب ضائع
[اليوميات ٦٠٥]

حيث شبهها في سقوطها على المقعد بالمركب الضائع الذي لا يجد طريقًا للنجاة ولا وسيلة للسلامة .

٣- مثل : في موضع واحد ، وهو قوله على لسان فتاته عن أختها وحيرتها عندما فاتها قطار الزواج وداهما سن اليأس :

تلوب .. تلوب .. في الردهات ..
مثل ذبابة حيرى ..
[اليوميات ٦٢٤]

حيث شبهها في دورانها حول نفسها وتشتت تفكيرها وإحساسها بالضيق بالذبابة الحيرى التي تبحث عن مخرج ، وتلتصق سبيلا للنجاة .

٤- كما لجأ إلى الاستفهام التعجبي : في موضع واحد ، في قوله عند حديثه عن دم الحيض للدال على بلوغ مرحلة الأنوثة :

أأجل منه
هل بحر بعزة موجه يخجل ؟
[اليوميات ٥٩٩]

وهي من الصور المستهجنة التي ستأتي دراستها .

٢- الاستعارة

يعرف ابن المعتز الاستعارة بأنها : " استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها ، مثل : أم الكتاب ومثل جناح النذل " (١)

ويتعرض قدامة بن جعفر للاستعارة ضمن حديثه عن " المعازلة " ، ويؤكد في تعريفه لها على جانب النقل بين الحقول الدلالية ، أو التداخل فيما بينها فيقول إنها " مداخله الشيء في الشيء فيما كان من نفس جنسه " (٢) فإن لم يكن من نفس جنسه فتلك هي المعازلة التي تعتبر من عيوب الاستعارة ، كالتعبير عن عضو بشري باسم عضو حيواني مثلا ، كأن أعبر عن فم الإنسان بالمشفر الذي هو مختص بالبعير ، لكنني أرى أن ذلك لا يعد عيباً من عيوب الاستعارة ، بل إن فيه جمالا بلاغياً يمكن أن يريده الشاعر أو الأديب ويقصده ويؤكد أيضاً عبد القاهر الجرجاني على عنصر النقل في الاستعارة ؛ في قوله : " اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف ، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلاً غير لازم ، فيكون هناك كالعارية [أي الإعارة] " (٣)

بينما يشير ابن أبي الإصبع والجرجاني في تعريفهما لها على علاقتها بالتشبيه ، وأنها مبنية عليه مع زيادة في تأكيد المعنى ، فيقول عنها ابن أبي الإصبع : إنها " تسمية المرجوح الخفي باسم الراحج الجلي للمبالغة في التشبيه " (٤) ، ويعرفها الجرجاني بأنها : " ادعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه " (٥)

١ عبد الله بن المعتز " البديع " اعتنى بنشره : إغناطيوس كراتشوفسكي دار المسيرة بيروت ط ٣ سنة ١٤٠٢ : ١٩٨٢ ص ٢

٢ ينظر " نقد الشعر " ص ٢٠١

٣ " أسرار البلاغة " تحقيق : محمود محمد شاكر، مطبعة الغدني بالقاهرة ط ١ سنة ١٤١٢ : ١٩٩١ ص ٣٠

٤ ابن أبي الإصبع " تحرير التحرير " تحقيق : د. حفني محمد شرف القاهرة سنة ١٤١٦ هـ / ١٩٩٥ م ص ٩٧

٥ الجرجاني " التعريفات " تحقيق د. عبد المنعم خلفي دار الرشد القاهرة [غير]

ويؤكد الحملوي على علاقتها بالتشبيه ، وينبه على عنصر مهم يفرق بينها وبين التشبيه ، ألا وهو القرينة ، فيقول عنها : " هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي .. ولا بد فيها من تناسي التشبيه ، وادعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به ، ولا بد أيضاً ألا يذكر وجه الشبه ولا أداة التشبيه لا لفظاً ولا تقديرًا ، وإلا كان تشبيهاً لا استعارة " (١)

وعلى ذلك فالاستعارة هي نقل أو تداخل بين الحقول الدلالية ينبنى على التشبيه مع زيادة في توكيد المعنى ، مع وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلي ، كأن أقول : رأيت أسداً في الحمام ، مع إرادة : رأيت رجلاً قوياً شجاعاً ، فالأصل فيها تشبيه هذا الرجل بالأسد ، ثم تناسينا هذه الفرضية وتعاملنا معه كأنه أسد بالفعل ، والقرينة التي منعت من فهم المعنى الأصلي قولنا " في الحمام " ؛ لأن الأسد لا يكون محله الحمام ، ولأن الحمام لازمة من لوازم الإنسان ، فانصرف ذهن السامع إليه ، أما إذا قلنا : رأيت أسداً في الغابة انصرف الذهن إلى المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من ذلك ؛ حيث إن الغابة من لوازم وجود الأسد على الحقيقة .

" إذا كان التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ، ويوقع الائتلاف بين الأشياء ولا يوقع الاتحاد فإن ذلك أهم ما يميزه عن الاستعارة ، تلك التي تلغي الحدود العملية بين الأشياء ، والدليل البين على ذلك هو حذف الأداة والمشبه أو المشبه به إيهاماً بأن المستعار له قد أصبح عين المستعار منه " (٢)

نحو قول الشاعر :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

بإسناد الأظافر إلى المنية ، وهي ليست من لوازم المنية وليست من حقلها الدلالي ؛ لأنها من حقل آخر ، بل هي لازمة من لوازم الحيوان الكاسر ، وهو ما حذف ودلتنا عليه هذه اللازمة .

١ أحمد الحملوي " زهر الربيع " ص ١٢٦

٢ الصورة الفنية ص ١٧٥ ، ١٧٦

" أي أن الفارق بين التشبيه البليغ والاستعارة إنما هو في درجة الإثبات ليس غير ،
وعلى هذا الأساس يمكن أن نضع درجات للإثبات يقع التشبيه في أسفلها وفي أعلاها
الاستعارة تبعًا لشدة الإثبات وقدرة الشاعر على تحقيقه " (١)

وإذا كان التشبيه هو الصورة البيانية الأكثر شيوعًا في شعر القدماء ، فإن الاستعارة سادت
في الشعر الحديث وخاصة في شعر الوجدانيين ، لكن الاستعارة بمفهومها الذي يستند على
تداخل الحقول الدلالية لا بد وأن تكون سائدة وقديمة في الشعر العربي ، لأن المستعمل
للغة يمارسها دون أن يدري ، لذلك يقول دكتور محمد مندور : " الاستعارة أمر أصيل في
الشعر ، نكاد نقول إنها خيوط نسجه ، وهي منه كالنحو من اللغة ، وكما اطردت اللغات
قبل أن يعرف متكلموها للقواعد ويفطنوا إلى وجودها ، كذلك صدر الشعراء عن
الاستعارة بفطرتهم دون معرفة نظرية أو وعي تحليلي لطرق استعمالها " (٢)

والاستعارة من ناحية وجود أحد ركنيها (المشبه أو المشبه به) إما مكنية (أو
تخييلية) ، وإما تصريحية (أو حقيقية)

فالاستعارة المكنية : هي تلك الاستعارة التي يطوى فيها ذكر المشبه به طيًا عميقًا ، فلا
نجد له أثرًا سوى صفة مثبتة للمشبه على تخيل أنهما سواء (٣)

والاستعارة التصريحية : يصرح فيها بالمشبه به بعد حذف المشبه ، وإن شئت فقل : هي
التي يصرح بالمشبه به بعد حلول المشبه فيه وامتزاجه به (٤).

والقرينة المانعة من استخدام اللفظ بمعناه الحقيقي إما لفظية ، نحو : حدثنا بحر في
المسجد ، أي حدثنا عالم غزير العلم ، والذي يمنع من استخدام البحر بمعناه الأصلي وجود
" في المسجد " ، وإما أن تكون القرينة حالية ، في نحو سؤالنا عند الإشارة إلى ماهر :
أتعرف هذا الثعلب ؟ أو عند سماع صوت حسن : أسمع هذا البلبل ؟ وهكذا .

١ د. جابر عصفور " الصورة الفنية " ص ٢٢٨ ، ٢٢٩

٢ د. عدنان حسين قاسم " التصوير الشعري " ص ١١٢ نقلا عن " النقد المنهجي عند العرب " ص ٣٦

٣ محمد إبراهيم شادي " أساليب البيان " ص ٢٨٥

٤ السابق ص ٣٠٤

وهناك نوع ثالث من الاستعارة يطلق عليه استعارة تمثيلية ، ويكون فيها " المشبه والمشبه به هيئة منتزعة من متعدد" ^(١) ، نحو قول عبد الرحمن شكري في وصفه للشاعر الرومانسي وهيامه وراء الأفكار المبتكرة والصور الجديدة :

فصار يقف وجهه نحوها حتى هوى من فوق تلك التلال

حيث شبه سعي الشاعر وهيامه وراء هذه الأفكار والمعاني والصور ، واصطدامه بالواقع ، كمن يسير على غير هدى فيسقط من فوق التل على سبيل الاستعارة التمثيلية التي تختلف عن التشبيه التمثيلي بأنها تذكر أحد الركنين (هنا المشبه به) بينما في التشبيه التمثيلي يذكر الركنان معاً كما بينا في التشبيه .

وهذا النوع من الاستعارة إذا فشت تحولت إلى مثل ، ويخاطب بها المفرد والجمع ، نحو قولنا عن خيبة أمل شخص ما بأنه " عاد بخفي حنين " فالأصل فيه قصة حقيقية ، والأصل فيه استعارة تمثيلية ، ولكن من كثرة استعمالها صارت مثلاً يضرب لكل حالة مشابهة .. وهكذا .

والاستعارة يمكن أن تتشكل بطريقتين ، هما التشخيص أو التجسيد :

التشخيص : إضفاء صفات للكائن الحي وخاصة الصفات الإنسانية على ظواهر الواقع الخارجي ، يثبت فيها الحياة ، فيجعلها تحس كما يحس الإنسان .

التجسيد : إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة ، حيث تقدم الصورة الاستعارية الأفكار والخواطر والعواطف محسات مجسدة ^(٢) ، لكنني أرى أن التجسيد يمكن أن يكون بإضافة حاسة جديدة من الحواس لإدراك الصورة ، فالضوء مثلاً يدرك بحاسة البصر ، فإذا ما جعله الشاعر المبدع ينام في سريره مثلاً فقد أضاف لإدراكه بحاسة البصر حاسة أخرى وهي اللمس ، وفي ذلك تجسيد له ، والصوت يسمع ، فإذا ما جعله يتلألأ ويبرق مثلاً فقد جسده بإضافة حاسة البصر في إدراكه لحاسة السمع ، وهكذا .

وقد تتشكل الاستعارة بوسيلة ثالثة بأن تهدف إلى إبراز الصفة الغالبة في المشبه به وإحاقها بالمشبه كإحاق صفة القوة والشراسة في قولنا : جاء محمد يزأر ، أو صفة الإشراق في : جاءت فاطمة تتلألأ .. وهكذا .

١ أحمد الحملوي " زهر الربيع " ص ١٤٦

٢ د. عدنان قاسم " التصوير الشعري " ص ١٥٤ - ١٥٨

وعند العودة إلى الصور الاستعارية التي لجأ إليها نزار في النماذج المختارة لهذه الدراسة يمكن أن نخرج بالملاحظات التالية :

— لم يلجأ نزار في صوره إلى الاستعارات التمثيلية .

— بلغ عدد الصور الاستعارية لديه في نماذج الدراسة ٧٥ استعارة ، أي أن نسبة الاستعارة بين بقية أنواع الصور التعبيرية تبلغ ٣٧, ٥ % . وبهذه النسبة المتوسطة للاستعارة نراه قد عدل عن العرف اللغوي الحديث والذي من المفترض أن تلعب الاستعارة فيه دوراً أكبر من التشبيه ، واطرد مع طريقة القدماء في ذلك .

أولاً : الاستعارة المكنية

وعند التأمل في نوع الاستعارة المستخدمة لديه نجد أن الاستعارة المكنية عددها ثمان وأربعون استعارة ، بنسبة ٦٤ % ، ونرى أن استعاراته فيها كثير من التجسيد بشكله العام الذي تعرضت له قبل قليل...

ما جسده نزار فيها :

الصبا ، المصير ، الحب ، الشعر ، التاريخ ، الحياة ، ضوء الشمس ، العناوين ، الظل ، شرق الخرافة ، البعث ، العواطف ، المراهقة ، النفس ، الحزن ، الأنوثة ، الزمن ، الرغبات ، الأشواق .

ما تكرر منها : الحب ، الشعر ، المراهقة .

أما عن التشخيص

فما شخصه نزار في استعاراته في النماذج موضع الدراسة : المرأة ، الفساتين ، السفن ، الحقائق ، النهود ، القميص ، الشتاء ، الحزن ، المراكب ، البيت ، الفجر ، الصدر ، الأرض ، رياح الصيف ، النهدي ، البلاد ، شمس تموز ، السموات ، الأمطار ، العطر ، الحب ، المدينة ، الدفتر .

وما تكرر منها : السفن والمركب ، النهدي والصدر .

والوسيلة الثالثة التي تتشكل بها الاستعارة المكنية تكون في بيان الصفة الغالبة في المشبه به وإسنادها للمشبه ، ولا يتحقق فيها عنصر التجسيد ولا عنصر التشخيص . بدت هذه الوسيلة في بعض الصور التي نذكر منها :

وأرشف حبر دواتي وأسكر
[صباحك سكر ص ٤٧٠]

حيث شبه حبر الدواة بالخمير ؛ وذلك لبيان مدى الاندماج في العمل ، وربما بيان مدى فعل
هذا الحبر في نفسه من نشوة وسعادة تعادل نشوة الخمر . أو في قوله :
[ساكتب] عن الحلمات تحت حبرها تنبح "
[اليوميات ص ٦١٨]

حيث شبه الحلمات بالكائنات الحية التي تنبح وتستجير ؛ وذلك لبيان مدى المعاناة والعذاب
والرغبة في الشكوى . أو في قوله على لسان فتاته في اليوميات عن صديقتها :
وتقبع في محارتها ..
كنهر لم يجد مجرى
[اليوميات ص ٦٢٤]

حيث شبه الصديقة بالمحارة ، وفي ذلك دلالة على مدى العزلة والتفوق والانطواء على
الذات .. وهكذا

المركبات اللغوية والعلاقات بين وجه الشبه والمشبه في الاستعارة المكنية

١. علاقة المفعولية : وتتحقق بإسناد المشبه إلى فعل من حقل دلالي ، وجعل المشبه
مفعولاً به لهذا الفعل وهو من حقل دلالي آخر ، وتلك من أكبر العلاقات التي رصدتها
الدراسة في استعارات نزار بين وجه الشبه والمشبه . في قوله :
حفرت (أحبك) فوق عقيق السحر
حفرت حدود السماء
حفرت القدر ..
[أحلى خبر ٤٦٨]

حيث إن الحفر لا يكون إلا للماديات ، فهنا جعله للقدر ، وقوله :
وبالوهم .. أزرع شعرك دقلى
وقمحا .. ولوزاً .. وغابات زعتر
[صباحك سكر ٤٧٠]

فالزراعة لا تكون إلا للأرض أو ما شابهها ، فهو هنا قد أسند هذا الفعل للشعر ، وقوله :
في دفتر عينيك المغلق
من خبياً آلاف الأشعار ؟
[القصيدة البحرية ٤٧٩]

فالخبينة لا تكون إلا شيئاً مادياً جعلها تتمثل في الأشعار ، وقوله :
على دفتر
سأجمع كل تاريخي
على دفتر
سأرضع كل فاصلة

حليب الكلمة الأشقر

[اليوميات ٥٨٣]

فالجمع لا يكون في الغالب إلا للأشياء المادية ، فهو هنا قد أسند هذا الحدث إلى التاريخ ،
وكذلك الرضاعة لا تسند إلا للكائن الحي ، فهو هنا أسندها على غير الحقيقة لفواصل
الكلام ، وهكذا في بقية الصور ، في قوله :

لمن شفة منادية ؟
تجمد فوقها السكر
الشيطان.. للديدان .. للجدران لا تقهر؟
أربيتها ، وضوء الشمس أسقيها
سنابل شعري الأشقر..
[اليوميات ٥٨٩]

وقوله :

لماذا في مدينتنا ؟
يصيدون العواطف والعصافير ..
[اليوميات ٦١٠]

وقوله :

يقاومها .. [المراهقة]
يقاوم رغبة الخلجان
[اليوميات ٦١٤]

علاقة المفعولية غير المباشرة : كأن يأتي المشبه مع متعلق الفعل لا مفعوله المباشر ،

كتعلق الباء بالفعل زين في قوله :

قالت : أتسمح أن تزين دفتري
بعبارة ، أو بيت شعر واحد ..
[الحسناء والدفتري ٤٨٠]

أو تعلق من بالفعل فر في قوله :

أريد أفر من ظلي
وأهرب من عناويني ..
[اليوميات ٥٩٧]

وقوله :

أريد أفر من شرق الخرافة والثعابين ..
[اليوميات ٥٩٧]

علاقة الخبرية : كأن يكون المشبه هو المبتدأ وأسند له لازمة من لوازم المشبه به ، تأتي

هذه العلاقة في المرتبة الثانية بعد علاقة المفعولية . وقد يكون الخبر مفردًا في قوله :

حمل الزهور إليّ كيف أردته
وصباي مرسوم على شفثيه

[أظن ٤٠١]

حيث أسند الرسم الخاص بالماديات إلى الصبا ، وقوله :

أنا حزني رمادي
كهذا الشارع المقفر

[اليوميات ٦١٥]

بالإخبار عن الحزن ، تلك العاطفة المعنوية باللون الرمادي الذي لا يخبر به إلا عن الماديات .

وقد يكون الخبر جملة فعلية فعلها من حقل دلالي آخر غير حقل المشبه ، في قوله :

سماء مدينتي تمطر
ونفسي مثلها تمطر

[اليوميات ٦١٥]

بإسناد الفعل " تمطر " الذي هو من لوازم السماء إلى النفس ، وقوله :

وكيف أنوثتي ماتت
أنا ما عدت أستفكر

[اليوميات ٦١٦]

بإسناد الفعل " مات " الذي هو من لوازم الكائنات الحية إلى الأنوثة ، وقوله :

أه لو حبك يبلغني

[قصائد متوحشة ٦٤٧]

بإسناد الفعل " يبلغ " الذي هو من لوازم الكائنات الحية إلى الحب .

علاقة الوصفية : يكثر لديه الوصف بالجملة الفعلية ، في قوله :

حروف سوف أغرزها
بلحم حياتنا خنجر

[اليوميات ٥٨٤]

حيث وصف الحروف بجسم صلب يغرز بالخنجر ، وقوله :

أحس بداخلي بعثًا
يمزق قشرتي عني

[اليوميات ٦٠٧]

حيث وصف البعث بالقدرة على التمزيق ، و التي لا يتصف بها إلا الكائنات الحية .

وقد تأتي الصفة لديه مفردة في قوله :

ومصيري الأصفر حطمني
حطم في صدري إيماني
[نهر الأحزان ٤٠٤]

بوصف المصير ، ذلك الإحساس المعنوي باللون الأصفر الذي هو من لوازم الماديات .

علاقة الحالية : والحال يكثر لديه بالجملة للفعلية ، في قوله :
[سأكتب] عن الأشواق تدفن في المخدات
[اليوميات ٦١٩]

أو بالجملة الاسمية الذي خبرها جملة فعلية ، في قوله :
[سأكتب] عن الأبواب لا تفتح
عن الرغبات وهي بمهدا تذبح
[اليوميات ٦١٨]

حيث عبر عن حال الرغبات ، تلك المشاعر المعنوية بأنها تذبح في مهدها ، بتشخيصها ؛
لأن الذبح من صفات الكائنات الحية ، والمهد من لوازم الأطفال .

علاقة الفاعلية : وفيها يكون المشبه هو الممارس للفعل الذي لا يسند إليه في الواقع
اللغوي الحقيقي ، وهي أندر العلاقات الاستعارية لديه ، في قوله :
يخيف أبي مراهقتي
يدق لها طبول الدعر والخطر
[اليوميات ٦١٤]

حيث جعل المراهقة هي التي تمارس حدث التخويف والإرهاب ، وذلك على خلاف الواقع
اللغوي الذي يسند هذا الفعل للكائنات الحية .

ثانياً : الاستعارة التصريحية

وعند النظر في نوع الاستعارة التصريحية لديه نجد أنها بلغت سبعاً وعشرين استعارة ،
أي أن نسبتها ٣٦ % من بين أنواع الصور موضع الدراسة .

أشكال الاستعارة التصريحية لديه :

— ومنهج نزار في إبداع الاستعارة التصريحية يكاد يكون منهجاً واحداً وثابتاً ، وهو أن
يذكر المشبه مرة ثم يذكر للمشبه به بعده ، فيتوجه الذهن إلى ذلك المشبه ويعقد التشبيه ،
ويكون هذا الذكر بطريق الإخبار أو بطريق النداء .

أ - ذكر المشبه بصيغة الإخبار

من الصور التي تتكرر لديه أن يذكر أجزاء جسد المحبوبة مرة ثم يثله بالمشبه به ،
يظهر ذلك مثلاً في تنويعاته لوصف عينيها ، حيث يقول مرة :

لا تسأليني هل أحبهما
عينيك إني منهما لهما
الذي مرأتان من ذهب
ويقال لي لا أعطني بهما
[عندما تمطر فيروز ص ٣٩٩]

مشبهاً إياهما بالمرأتين ، ويقول ثانية :

تصوري
أني بلا عينيك ألف عام
بدون مصباحين أخضرين
بدون شمعتين بينهما أنام
[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١٠]

مشبهاً إياهما بالمصباحين الأخضرين مرة ، وبالشمعتين مرة أخرى ، ويقول في الثالثة :

تصوري الأرض وما تكون
يا أرنبى الحنون
بدون عينيك .. بلا فسقية اخضرار
بدون شاطئين مقمرين
بدون غابتين
أنشد في حماهما القرار
[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١١]

حيث شبه العينين بالفسقية الخضراء وبشاطئين مقمرين وبغابتين ، ويقول في صورة ثالثة

أمد يا أميرتي يدي
أسأل عن عينيك
يا أعز ما لدي
عن قطعتي حلي
ما لهما منيل
في اللون والنقاء
[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١٢]

مشبهاً إياهما بقطعتي الحلي .

— أو يصف صدرها على لسانها قائلاً :

لمن صدري أنا يكبر
لمن كرزاته دارت
لمن تفاحه أزهر
لمن صحنان صينيان من صدف ومن جواهر
لمن قدحان من ذهب
وليس هناك من يسكر
[اليوميات ٥٨٩]

حيث شبه صدرها أو نهديها مرة بحبات للكرز ، وأخرى بالتفاح المزهري ، وثالثة بصحنين صينييين مرصعين بالصدف والجوهر ، ورابعة بقدحين من الذهب .

ويقول في موضع آخر واصفاً للصدر بطريقته المعتادة في صنع الاستعارة التصريحية :

متى يأتي ترى بطلتي
لقد خبات في صدري
له زوجاً من الحجل
[اليوميات ص ٦١٧]

بتشبيه النهدين بزواج من طيور الحجل .

— ويشبه فتيات الشرق بالسجينات في قوله :

ساكتب عن صديقاتي
عن السجن الذي يمتص أعمار السجينات
[اليوميات ص ٦١٨]

أو بالشهيدات في قوله :

[ساكتب] عن آلاف الشهيدات
دفن بغير أسماء بمقبرة التقاليد
[اليوميات ص ٦١٨]

ويشبه الحب — في المجتمعات الشرقية التي تحرمه — بالطفل ، في قوله :

تطارده ..
تطارد ذلك الطفل الرقيق الحالم العذبا
[اليوميات ص ٦٢٠]

ويشبهه من وجهة نظره بالإله الذي يهب السعادة للبشر ، وذلك في قوله :

بلادي تقتل الرب الذي أهدى لها الخصبا
[اليوميات ص ٦٢٠]

ب — نكر المشبه بصيغة النداء

كثير لديه نداء محبوبته والتتويج في المنادى ؛ ليصل بنا إلى كم لا بأس به من

الاستعارات التصريحية ، في قوله :

أسافر دونك ليلكتي
يا ظل الله بأجفاني
[نهر الأحزان ص ٤٠٤]

حيث شبهها بطائر الليلك أو بظل الله ، أو في قوله :

فيروزتي
مازلت في سفينتي
أصارع الشמוש واللصوص والدوار
[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١٠]

حيث شبهها بالفيروزة ، أو في قوله :

تصوري الأرض وما تكون
يا أرنبى الحنون بدون عينيك
[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١١]

حيث شبهها بالأرنب ، أو في قوله :

أمد يا أميرتي يدي
اسأل عن عينيك يا أعز ما لدي
[ثلاث بطاقات من آسيا ٤١٢]

حيث شبهها بالأميرة . وقد ينادي الدفتر فيقول :

وداعًا يا صديق العمر
يا مصباحي الأخضر
[اليوميات ٦٤٠]

مشبهًا إياه بصديق العمر أو بالمصباح الأخضر .

٣- الكناية

يسمىها قدامة بن جعفر "الإرداف" وهو ما يعني لديه : " أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني ، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى ، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه ، وتابع له " (١) وهي إما أن تكون عن صفة وإما أن تكون عن موصوف أو عن نسبة (٢)

الكناية عن الصفة : تتحقق بذكر للذات الموصوفة مع الإشارة إلى الصفة المقصودة ، كما في قولنا : " طويل النجاد " كناية عن طول القامة ، " رفيع العماد " كناية عن السيادة ، أو قول الله تعالى : ﴿ وَيَوْمَ يَعْضُ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ ﴾ [من ٢٧ الفرقان] كناية عن الندم .
الكناية عن الموصوف : يعني أن تكون الكناية ذاتاً موصوفة ، فيكنى عنها بذكر ما يميزها ويدل عليها ، نحو : أمير الشعراء كناية عن أحمد شوقي ، وشاعر النيل كناية عن حافظ إبراهيم ، وابنة اليم كناية عن السفينة ، وابنة الكرم كناية عن الخمر .

الكناية عن نسبة : تكون عندما تذكر الصفة ولكنها لا تنسب للموصوف بطريقة مباشرة ، بل بطريقة تصور لزوم الصفة لهذا الموصوف ، كقول الشاعر :
فما حازه جود ولا حل دونه ولكن يسير الجود حيث يسير
وفي سير الجود حيث يسير كناية عن نسبة الجود إلى الممدوح .

ومن أهم مزايا التعبير الكنائي أنه يعطي المعنى والدليل عليه ، فالمعنى المكني عنه هو الدعوى واللفظ المكني به هو الدليل ، وفي التعبير الكنائي توكيد للمعنى بذكر الدليل عليه ، كل ذلك مع الإيجاز ، بعكس أن يعطي الأديب المعنى ثم يضيف الدليل فتخلو عبارته من الإيجاز أهم مزايا التعبير البلاغي ، وذلك يتحقق بسهولة في التعبير الكنائي .
كما أنه من أبرز مزاياه أنه يؤدي إلى ستر وتغطية ما يستحب ستره من المعاني والألفاظ ؛ " ولذلك كانت الكناية منهجاً للقرآن الكريم في الحديث عن العلاقة الزوجية وغيرها من الأشياء التي يجب سترها ، كما في قوله تعالى : ﴿ وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَى بَعْضُكُمْ إِلَى بَعْضٍ وَأَخَذْنَ مِنْكُمْ مِيثَاقًا غَلِيظًا ﴾ [النساء ٢١] كناية عن العلاقة الجنسية بين الزوجين " (٣)

١ قدامة بن جعفر " نقد الشعر " ص ١٧٨

٢ محمد إبراهيم شادي " أساليب البيان والصور القرآنية " ص ٣٨٩

٣ السابق ص ٤٤٩

وعند العودة إلى نماذج الكناية عند نزار قباني يمكننا أن نخرج بالملاحظات التالية :

استخدم نزار التعبير الكنائي في ثلاثة وعشرين موضعًا ، أي أن نسبة استخدامه للكناية بلغت بين عدد النماذج المستخدمة ١١,٥ % .

وجاءت كنياته في معظمها كنيات عن صفات .

والصفات التي كنى عنها في النماذج التي رصدها لا تخرج عن مجالين واضحين .

أولهما : فحولة للرجل وقدرته وقوته الجنسية ، وللرجل المراد بالطبع هو الشاعر نفسه ، والأمثلة في هذا المجال كثيرة ومتنوعة نذكر منها من قصيدة " الرسم بالكلمات " قوله :

لم يبق نهد أسود أو أبيض
إلا زرعت بأرضه راياتي "
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٤]

وقوله :

لم تبق زاوية بجسم جميلة
إلا ومرت فوقها عرياتي
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٤]

وقوله :

فصّلت من جلد النساء عباءة
وبنيت أهرامًا من الحلمات
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٥]

وكلها كما نرى تنويعات للحن واحد ، وهو بيان الفحولة والقوة والعنصرية . وانتشرت هذه الكناية على مدار أعماله في مواضع كثيرة (*).

وثانيهما : ضعف المرأة وقهرها وانزوائها وضياعها أحيانًا ، وذلك في مجتمع الشرق الرجالي كما يصفه نزار . والأمثلة في هذا المجال كثيرة أيضًا ومتنوعة ، نذكر منها قوله على لسان فتاته في يومياتها :

أبي يشقى
إذا سألت رياح الصيف عن شعري
[اليوميات ص ٦١٤]

* منها على سبيل المثال : " أحبك " ص ٦٠ ، " نهذاك " ص ٦٩ ، " إلى عجوز " ص ٧٤ ، " إلى زائرة " ص ٧٦ ، " امرأة من بخان " ص ١٦١ ، " مصلوبة النهدين " ص ١٧٢ ، " نحت " ص ٢٣٤ ، " لن تطفني مجدي " = ص ٣٢٧ ، " رسالة من سيده حاقدة " ص ٣٣٤ ، " أوعية الصيد " ص ٣٤٣ ، " إلى أجيرة " ص ٣٤٦ ، " إلى قديسة " ص ٤٣٥ ، " إلى مراة " ص ٤٣٨ ، " الرسم بالكلمات " ص ٤٦٤ ، " حصان " ص ٤٩٧ ، وغيرها .

وقوله :

فلا صيفي أنا صيف
ولا زهري أنا يزهر
[لليوميات ٦١٦]

وقوله :

للا أحد أعيش أنا
ولا .. لا شيء أستنظر
[لليوميات ٦١٦]

وقوله على لسان فتاته عن أختها الكبرى :

لقد بدأت سفينتها
تغوص وتلمس القعرا
[لليوميات ٦٢٤]

تكررت هذه النغمة وبأشكال مختلفة في قصائد كثيرة (٤) . ونادراً ما يأتي نزار بكناية عن موصوف ؛ حيث عثرنا بين عدد الكنايات التي رصدناها على موضعين اثنين فقط ذكر فيهما الكناية عن الموصوف :

أولهما - في قوله على لسان فتاته التي تشرح مأساة أختها الكبرى ، تلك التي فاتها قطار الزواج أو الحب ، ولم تهنأ بالسعادة كغيرها من فتيات جيلها :

هي الأخرى تعاني ما أعانيه
تعيش الساعة الصفرا
تعاني عقدة سوداء
تعصر قلبها عصرا
[لليوميات ٦٢٣]

حيث كنى عن سن اليأس بساعة الصفر ، أي الساعة الفاصلة والحاسمة في حياتها ، ومعها تبدأ في الذبول والشحوب لتسرب هرمون الأنوثة منها كما الماء الذي يتسرب من شقوق إناء مكسور .

٤ منها على سبيل المثال : " رسالة من سيدة حاكمة " ص ٣٣٤ ، " أظن " ص ٤٠١ ، " الكبريت والأصابع " ص ٤٢٢ ، " أخبروني " ص ٤٢٩ ، " صوت من الحريم " ص ٤٤١ ، " ماذا أقول له " ص ٥٠٤ ، " اغضب " ص ٥٢٠ وغيرها .

وثانيهما : في قوله عن مأساة الفتاة في المجتمع الشرقي ، وكيف أنها مضطهدة ومحرومة من أبسط حقوقها في حرية التعبير والاستمتاع بهذه المشاعر الجميلة من حب وعلاقات عاطفية صحية :

ملايين من السنوات والسياف مسرور
مقيم في مدينتنا
[اليوميات ٦٣٣]

حيث كنى عن الرجل الشرقي المتسلط المتجبر الذي يشهر سلطته في وجه المرأة ليل نهار بالسياف مسرور الذي كانت مهمته قطع رقبة كل فتاة من فتيات شهر يار مع إشراقة كل يوم جديد في أسطورة ألف ليلة وليلة ، وهو أيضا سياف هارون الرشيد ، وهذه الشخصية سنتعرض لها بشيء من التفصيل في فصل التضمين من هذه الدراسة .

٤. المجاز المرسل

إن المجاز المرسل فرع من فروع المجاز العام ، شأنه في ذلك شأن التشبيه والاستعارة ، وطريقة التعبير فيه عن المعنى لا تكون باللفظ المراد ، ولكن بلفظ آخر له علاقة باللفظ المراد غير علاقة المشابهة ، وذلك هو جوهر للفارق بينه وبين الاستعارة أن العلاقة بين اللفظ المذكور واللفظ المراد هي علاقة المشابهة ، بينما في المجاز المرسل تدخل العلاقة في أشكال وصور أخرى ليست المشابهة من ضمنها ، من أشهرها : السببية ، والمسببية ، والكلية ، والجزئية ، واعتبار ما كان ، واعتبار ما سيكون ، والمحلية ، والآلية .

يساعد المجاز المرسل على بلاغة التعبير وجماله وحسن وقعه في النفوس ، وهو ينقل المعنى إلى مدلول جيد أكثر اتساعاً ومبالغة وإيجازاً ، كما أنه يتميز بتعدد علاقاته ولكل علاقة طعمها الخاص :

عند العودة إلى شعر نزار وبحث النماذج المختارة نفاجاً بأنه لم يلجأ إلى المجاز المرسل في هذه النماذج مطلقاً ، وإني لأعتبر زهد نزار فيه وعدم لجوئه إلى استخدامه نوعاً من الخروج أو العدول عن اللغة المعيارية التي استخدمت هذا النوع من المجاز .

بعد هذه الدراسة لأنواع الصور التعبيرية في شعر نزار قباني ، وكثافة استخدامه لكل نوع من هذه الصور لاحظت أن هناك أنواعاً من الصور الفنية التي يجب الالتفات إليها لتسليط الضوء عليها ، لأهميتها وبراعة الشاعر في صياغتها ، منها الصور الممتدة والصور المركبة ، والصور المبتكرة .

الصور الممتدة

قد يلجأ نزار إلى الصور الممتدة بطريقة التوليد ؛ وذلك لإثراء الصورة الفنية وجعلها أكثر تأثيراً وأشد وقعاً لدى المتلقي ، وهذا التوليد في الصور الفنية الممتدة لديه يحدث بطرق تكاد تكون ثابتة يمكننا أن نرصد أهمها في النماذج موضع الدراسة ، وهي :

١. تتويع المشبه به : كما في قوله على لسان فتاته :

شفتي خوخ وياقوت مكسر
وبصري ضحكت قبة مرمر
وينابيع وشمس وصنوبر
[لوليتا ص ٣٩٤]

حيث شبه الشفة بالخوخ وما فيه احمرار اللون وشهوة اللثم ، وبعد ذلك بالياقوت المكسر وما فيه من البريق والقيمة . وقوله :

الشمس فوق آسيا
كحقل يرتقال
كلوحة لا تشتري بمال
[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١٢]

حيث شبه الشمس بحقل البرتقال ، وهما يشتركان في اللون الأصفر ، ثم يبالغ بعد ذلك بإضافة صورة أخرى أو مشبه به آخر فيذكر أنها كلوحة لا تشتري بمال ؛ ليدل بذلك على الجمال المطلق الذي لا يمكن اقتناؤه .

و قوله :

عينك كنهري أحزان
نهري موسيقى حملاني
لوراء وراء الأزمان
[حقائق البكاء ص ٤٠٣]

بوصف العينين بنهري الأحزان ، ثم بنهري الموسيقى ، حيث يدلل بهما على العمق والغزارة والاتساع ، كما يدلل في هذا التتويع بين الصورتين إلى كم المشاعر المختلفة وربما المتعارضة التي تسيطر عليه عندما ينتقل إلى عينيها .

و قوله أيضًا :

عندئذ يغمرني
شوق طفولي إلى البكاء
على حرير شعرك الطويل كالسنابل
كمركب أرهقه العياء
كطائر مهاجر
[حقائق البكاء ٤٧٢]

حيث شبه شعرها في الصورة الأولى بالسنابل ؛ ليعطي معاني الجمال والروعة من ناحية ، والنماء والخير من ناحية ، والنعومة والانسباب من ناحية ثالثة ، ثم أتبع هذه الصورة بصورة أخرى ، وهي أنه كالمركب المرهق ؛ حيث المركب رمز للنجاة والإرهاق فيه جاذبية وفتنة ، ثم بصورة ثالثة وهي أنه كطائر مهاجر نشعر معه بالخفة والحرية والعفوية

٢- إدخال المشبه به في علاقات جانبية يبني منها صوراً فرعية ، أشهرها علاقة الوصفية
كما في قوله :

والليل في هونجكونج
صندوق من الحلي
بعثره الله على الجبال
[ثلاث بطاقات ص ٤١٢]

فهو لا يكتفي بوصف ليل هونج كونج بأنه صندوق من الجواهر ، بل يزيد في تفاصيل هذه الصورة بأن يصف هذا الصندوق بأن الله قد بعثر جواهره فوق الجبال ليضيف إلى جمال المشهد بعضاً من الجلال ؛ لأن هذا الصنع بيد الله وكأن هذا الجمال إرادة إلهية ومشينة ربانية وليس في وسع أحد أن يصنع مثلها ، كما أن البعثرة تعطي إحساساً بالتميز وعدم النمطية ، و قوله :

والبحر يا صديقتي
شال بنفسجي
يشهق من تطريزه الخيال
[ثلاث بطاقات ص ٤١٢]

حيث شبه البحر بالشال البنفسجي ، ولم يقتنع بذلك بل زاد عليه أن وصف هذا الشال بأن الخيال الذي هو مصدر الإبداع يشهق من تطريزه ليدلل على دقة الصنعة وروعة المصنوع ، وقوله :

إني كمصباح الطريق صديقتي أبكي ولا أحد يرى دمعاتي
[الرسم بالكلمات ٤٦٥]

حيث شبه نفسه في الصورة الرئيسة بمصباح الطريق الذي يسعد المارة لكنه يحترق في داخله ، و قوله :

عقارب هذه الساعة
كلص مسرع الخطوات
يتبعني ويتبعني
[اللوميات ص ٥٨٦]

حيث يصف الساعة باللص ، ولم يكتف بذلك وبأنه نقل إلينا الفزع والخوف منه ، بل كان موفقاً غاية التوفيق في وصف اللص بأنه يتتبع هذه الفتاة ، وذلك هو المراد من هذه الصورة ؛ لأن الزمن مع مروره يبعدها عن منطقة الأمان ، بل ويقذف بها بعيداً إلى المرحلة الرمادية من حياتها ، فكان لا بد أن تكون الساعة كاللص لا الذي يتربص بها فحسب ، بل الذي يجري وراءها ويطاردها كما تفعل عقارب الساعة . وقد يولد من الحدث حدثاً آخر مبنياً عليه أو امتداداً له أو نتيجة ، في قوله :

حروف سوف أغرزها بلحم حياتنا خنجر
لتكسر في تمردها جليداً كان لا يكسر
لتخلع قفل تابوت أعد لنا لكي نقبر
[اللوميات ص ٥٨٤]

فكسر الجليد وخلع القفل كان نتيجة طبيعية للحدث الأول والمتمثل في أنه سوف يغرز في صدر حياتنا خنجر بهذه الحروف الملتهبة وهذه الكلمات النارية . و قوله :

أحس بداخلي بعثاً يمزق قشرتي عني
ويسقي جذري الجائع ويدفعني لأن أعدو
مع الأطفال في الشارع
[اللوميات ص ٦٠٧]

حيث وصف البعث الذي يشعر به بأنه يمزق عنه القشرة ، ثم بأنه يسقي الجذر الجائع ، ثم بأنه يدفعه إلى العدو في الشارع . وهكذا

الصور المركبة

بقي لنا في نهاية هذه الدراسة أن نعرض للصور المركبة عند نزار ، وكيفية بنائها ، والنسق اللغوي العام الذي يلجأ إليه في صياغتها .

تأتي الصور المركبة بصورة نادرة إذا ما قورنت بالصور الممتدة ، فلا نكاد نلمح الصور المركبة بشكل واضح إلا في نموذجين من نماذج هذه الدراسة ، وهو فيهما يتبع

المناهج السائدة في صنع الصور المركبة ، بأن يدخل اللفظة في صورتين فئيتين في آن واحد ، في الأولى تكون مشبهًا به ، وفي الثانية مشبهًا ، أول هذين النموذجين قوله :

أنا جرح مطيق أجفانه
فلماذا جئت تحيين هشيمي
[تلفون ص ٤٠٧]

حيث جعل الجرح مشبهًا به في الأولى ، ثم جعله في الثانية مشبهًا ، حيث شبهه بالكائن الحي ذي الأجفان ، فصنع بالجرح تشبيهًا بليغًا في الصورة الأولى ، واستعارة مكنية في الصورة الثانية .

وثانيهما قوله :

حياتي مركب ثمل
تحطم قبل أن يبحر
[اليوميات ص ٦١٦]

حيث شبه حياته بالمركب ، فهي مشبه به ، ثم أدخلها في استعارة كانت فيها مشبهًا ، حيث شبهها في الصورة الثانية بالإنسان السكران الذي وصل به السكر إلى غايته ؛ ليبين مدى التخبط وفقد الوعي .

الصور المبتكرة ووجه الابتكار فيها

وعند دراسة الصورة الفنية عند نزار نجد أنه قد صاغ صوراً فيها الكثير من أوجه الابتكار ، وذلك بإدخال عناصرها في علاقات جديدة لم تطرق ، أو نادراً ما طرقت من قبل ، وتلك النماذج متعددة ، منها قوله :

كبت على دفتر الشمس
أحلى خبر
أحبك جداً
فليتك كنت قرأت الخبر
[أحلى خبر ٤٦٨]

فقد شبه الشمس بالدفتر الذي يكتب عليه لمحبوبته أنه يحبها ، وذلك ربما لجلال هذا الحب وقسوة هذا الخبر ، فلم يجد دفترًا يسعه إلا الشمس ، وهي صورة جديدة كما نرى .
وقوله :

وشعرك ملقى على كتفيك كبحر .. كأبعاد ليل مبعثر
[صباحك سكر ٤٦٩]

حيث يشبه شعر المحبوبة بالبحر ، وتلك صورة مألوفة في التراث الشعري ، ثم يصفه بعد ذلك بأبعاد الليل ويصف هذا الليل بأنه مبعثر ، فالقارئ لا يدرك كنه ومواصفات " أبعاد الليل " ، ثم يصف الليل بأنه مبعثر ، وفي ذلك غموض ، وفي هذا الغموض تكمن الجودة ويبرز الابتكار .

وقوله :

ونهدك .. تحت ارتفاع القميص شهوي شهوي .. كطعنة خنجر
[صباحك سكر ٤٦٩]

وفي هذه الصورة شكل آخر من أشكال الابتكار ، فهو وصف النهد بأنه شهوي ، ثم شبهه — وهو في هذه الشهوة — بطعنة الخنجر ، والغرابية في هذه الصورة تأتي من ناحيتين ، الأولى : هذا التباعد الشديد بين المشبه والمشبه به ، بين النهد وجماله ونعومته وجاذبيته ، وبين طعنة الخنجر وألمها وقسوتها .

وربما تبادر إلى الذهن أن وجه الشبه بينهما يمكن أن يتمثل في الألم النفسي الذي يحدثه النهد فيمن لا يمكنه أن يناله ، والألم الحسي الذي يحدثه الخنجر ، حتى وإن صح هذا التوجيه فإن نوع الألم في الحاتين مختلف .

والثاني : أن تشبيه السند بطعنة الخنجر يتعارض مع وصفه بأنه شهى ، لأن معنى " اشتهى الشيء : اشتدت رغبته فيه ، والشهوة : الرغبة الشديدة ، وما يشتهى من الملذات المادية " (١) ، فطعنة الخنجر لا تُشهى ، لأنها ليست من الملذات المادية . وربما كان هذا الغموض مصدر الإبداع والجدة .

وقوله في موضع آخر :

إذا ما جلست طويلاً أمامي كملكة من عبير ومرمر
[صباحك سكر ٤٧٠]

وجه الجمال في هذه الصورة أنها من الصور التي نعتها البلاغيون القدماء بأنها مستهجنة ؛ لأن فيها ما هو عكس التشخيص بأن يشبه الشاعر ما يعقل بما لا يعقل ، فهنا شبه محبوبته بالملكة ، وهي رغم الحكم عليها بالاستهجان إلى أنها في هذا التركيب قد أعطتنا إحساساً بالجمال ، وأحالتنا إلى مجهول يدعو للتأمل وتتيح الفرصة لمعرفة أبعاد هذا المشبه به ، وهذه الفرصة ما كانت لتتاح إذا لجأ نزار إلى صورة حسية مرئية .

أو قوله المبتكر في وصف الشتاء وما يحدثه من أثر في الكون :

إذا أتى الشتاء
واغتال ما في الحقل من طيوب
وخبأ النجوم في رداءه الكئيب
[حقائب البكاء ٤٧٣]

فالشتاء يجمد جمال الكون ويقضي على كل مظاهر الحسن في الأرض ، لذلك جعله يقتل الطيوب ، ثم إن سماءه تكون دائماً غائمة مليئة بالسحب ؛ لذلك فهو يخبئ النجوم في رداءه ، ونزار يكره هذا الفصل ؛ لذا وصف هذا الرداء بالكآبة ، وفي كل ذلك ابتكار وجدة في التصوير . وقوله :

يأتي إليّ الحزن من مغارة المساء
بأني كطفل شاحب
مبيل الخدين والرداء
[حقائب البكاء ٤٧٣]

حيث شبه الحزن بالطفل ، والطبيعي أن رؤية الطفل تدعو للبهجة والسعادة والتفاؤل ، إلا أن طفل نزار يدعو للبؤس ويستدعي الأشجان ؛ لأنه طفل شاحب ومبيل الثياب والوجه ، وفي هذا التشبيه جدة وابتكار ، والجديد أيضاً في الصورة أنه شبه المساء بالمغارة حيث العمق والرهبة والكآبة .

وقوله :

من أين جاء الحزن يا صديقتي وكيف جاء ؟
يحمل لي في يده
زنايقًا رائعة الشحوب
يحمل لي ..
حقائب الدموع والبكاء
[حقائب البكاء ٤٧٣]

ما يلفت نظري في هذه الصور الممتدة أنه يأتي بما ليس معهودًا لدى المتلقي ، فكما شبه
النهدين بطعنة الخنجر هنا يصف الشحوب بالروعة ، فالذبول أيضًا له جماله الخاص ،
وذلك ما يؤمن به نزار ويردده ، كما في قوله في قصيدة " أسألك الرحيل "

لنفترق أجبابا ..
فالطير كل موسم
تفارق الهضاب
والشمس يا حبيبي
تكون أحلى عندما تحاول الغياب
[أسألك الرحيل ص ٧١٦]

فالغياب في منطق له جماله الخاص .

كما لاحظت العديد من الصور الرائعة والتي قد تكون مبتكرة في شعرنا العربي ، وذلك
في تناوله لصورة الحب في أكثر من موضع ، في قوله :

حبك طير أخضر
طير غريب أخضر
يكبر يا حبيبتي
كما الطيور تكبر
[حبك طير أخضر ص ٤٧٤]

مشبهًا له بالطير الأخضر لبيان مدى البراءة والحاجة إلى الرعاية .

وقول أيضًا واصفًا للحب :

حبك طفل أشقر
يكسر في طريقه ما يكسر
يزورني حين السماء تمطر
يلعب في دقاتي وأصبر
[حبك طير أخضر ٤٧٥]

مشبهًا إياه بالطفل الأشقر الذي يداعبه ، وفيه أيضًا جمال وبراءة .

ومن مواضع الجدة والابتكار قوله على لسان فتاته :

أنا لوني حليبي
كان الفجر قطره وصفاه
[اليوميات ص ٥٩٠]

فلون البشرة غالبًا ما يوصف بالخمري ، لكنه هنا يترك هذا الوصف الشائع إلى وصف آخر وهو حليبي ، فالحليب لون رائع في حد ذاته ، إلا أن نزار لا يكتفي بهذه الروعة الذاتية ، بل يضيف مصدرًا آخر من مصادر الروعة يتمثل في أن الفجر هو الذي تولى تصفية وتقطير هذا الحليب .

وقوله عى لسان فتاته :

لماذا يستبد أبي؟
ويرهقني بسلطته
وينظر لي كأنية
كسطر في جريدته
[اليوميات ٥٩٢]

وأرى أن مبعث الابتكار في هذه الصورة هو أنه شبه الفتاة بأنها سطر في جريدة والدها ؛ لبيان أنها ليست ذات قيمة ، وكان يمكن أن يجعلها كالجريدة كلها ، ولكنها تشعر أنها لم تصل حتى إلى هذه الدرجة ، بل إلى مجرد سطر من سطورها . وقوله :

أريد أفر من جلدي
ومن صوتي ومن لغتي
وأشرد مثل رائحة البساتين
[اليوميات ٥٩٧]

فليس الابتكار هنا في الفرار من الجلد أو من الصوت واللغة ، بل إنني أجد الابتكار في رغبتها بأن تكون كرائحة البساتين ، ففي هذا الصورة ما وصفه القدماء بالاستهجان حيث صورها وهي العاقلة بشيء غير عاقل ، إلا أنني أجد فيها جمالا وروعة ؛ لأنها تعطي معنى الحرية والعفوية ، ثم نشر الفائدة والجمال لكل ما أو من تمر عليه .

أكثر التشبيهات استخدامًا لديه التشبيه البليغ . وعنده عنده أربعون تشبيهًا من إجمالي عدد التشبيهات بنسبة بلغت ٣٩,٣ % . ومن بعده التشبيه التفصيلي : وعنده لديه واحدٌ وثلاثون تشبيهًا بنسبة بلغت ٣٠,٤ % . ثم التشبيه المجمل . وعنده لديه خمسة عشر تشبيهًا بنسبة بلغت ١٤,٧ % ، فالتشبيه الضمني . وعنده لديه أحد عشر تشبيهًا بنسبة ١٠,٧ % ، ويأتي التشبيه التمثيلي في ذيل القائمة . وعدد خمسة تشبيهات بنسبة ٤,٩ % .

وهو في استخدامه للتشبيه البليغ قد نوع في العلاقات القائمة بين المشبه والمشبه به ، وكان أكثرها علاقة خبرية ، أي أن يكون للمشبه مبتدأ أو اسمًا لأصبح أو صار ، والمشبه به خبرًا له ، وأقلها علاقة الحالية بأن يكون للمشبه به حالًا والمشبه به صاحب الحال . وهناك أيضًا علاقة المفعولية بأن يكون للمشبه به مفعولًا به ثانيًا . وأكثر أدوات التشبيه المستخدمة لديه هي : " الكاف " ، ثم " مثل " ، ثم " كأن " ، واستخدم نزار الفعل " يشبه " في صورة واحدة .

نوع نزار في استخدامه للتشبيه الضمني ، وجاء في أشكال مختلفة ، أكثرها شيوعًا لديه إضافة المشبه إلى المشبه به ، وأقلها استخدام اسم التفضيل ، كما لجأ نزار في صياغته إلى استخدام " من "

تأتي الاستعارة بنوعها في المرتبة الثانية بعد التشبيه ، بلغ عددها ٧٥ استعارة بنسبة ٣٧,٥ % من إجمالي الصور التعبيرية محل الدراسة ، من هذا الكم ثمان وأربعون استعارة مكنية بنسبة ٦٤ % ، وسبع وعشرون استعارة تصريحية بنسبة ٣٦ % .

ولم تخرج الاستعارات المكنية عن الأغراض الأصلية التي شاعت لدى القدماء من تجسيد وتشخيص وبيان الصفة الغالبة في المشبه به ، أكثر ما جسده نزار في استعاراته المكنية : الصبا ، المصير ، الحب ، الشعر ، التاريخ ، الحياة ، ضوء الشمس ، العناوين ، الظل ، شرق الخرافة ، البعث ، العواطف ، المراهقة ، النفس ، الحزن ، الأنوثة ، الزمن ، الرغبات ، الأشواق ، وما تكرر لديه : الحب ، الشعر ، المراهقة .

أما ما شخصه نزار في استعاراته : مفردات الزينة والملبس النسائي : كالمرآة والفساتين والقميص والعطر ، وأجزاء جسد المرأة من صدر ونهد ، وعناصر الطبيعة من

شتاء وصيف وأرض وشمس وسموات وأمطار وفجر ورياح ، وعناصر متنوعة أخرى كالسفينة والحقائب والمدينة والدفتر ، كرر منها النهد والسفن والمراكب .
وجاءت العلاقات التركيبية بين وجه الشبه والمشبه متنوعة ، كان على رأسها علاقة المفعولية بإسناد المشبه إلى فعل من حقل دلالي ويكون المشبه مفعولا به لهذا الفعل ، وهو من حقل دلالي آخر .

وكان في ذيل هذه العلاقات علاقة للفاعلية بأن يسند إلى المشبه فعلا يقوم به لا يسند إليه في الواقع اللغوي الحقيقي ، كما ظهرت في استعاراته المكنية علاقة المفعولية غير المباشرة حيث يأتي المشبه مع متعلق للفعل لا مفعوله المباشر ، وعلاقة الخبرية حيث يكون المشبه هو المبتدأ وأسند له لازمة من لوازم المشبه به ، وعلاقة الوصفية بأن يوصف المشبه بجملة لا يوصف بها في الواقع اللغوي الحقيقي ، وكذلك علاقة الحالية .
ومنهج في صنع استعاراته التصريحية ثابت لا يتغير ، فهو يذكر المشبه مرة ، ثم يذكر بعد ذلك المشبه به عن طريق الإخبار ، أو عن طريق النداء ، تكررت هذه الطريقة في استعارات كثيرة تناولناها في حينها .

والكناية تأتي بعد التشبيه والاستعارة من حيث كثافة الاستخدام ، حيث لجأ إليها ثلاثاً وعشرين مرة بنسبة ١١,٥ % . وكنائياته في معظمها عن صفات ، وأشهر صفتين بارزتين كنى عنهما نزار : فحولة الرجل وقدرته وقوته الجنسية من ناحية ، وضعف المرأة وقهرها وانزوائها وضياعاها أحياناً من ناحية أخرى ، وكل ذلك بالطبع في المجتمع الشرقي الرجالي كما يحلو لنزار أن يصفه ، والأمثلة على هذا النوع كثيرة ومتنوعة وذكرت في موضعها . ولم تأت الكناية عن الصفة إلا في موضعين ، أولهما كناية عن سن اليأس عند الفتاة بـ " الساعة الصفر " ، وثانيهما كناية عن القهر والظلم والبطش بـ " مسرور " ، ذلك السياف الذي استدعاه من أسطورة ألف ليلة وليلة .

أما المجاز المرسل ، فبالرغم من وجوده وبصورة ليست بالنادرة في الأدب العربي القديم والحديث ، ومع أهميته وقيمته التي نكرناها ، إلا أننا لا نكاد نجد له أثراً عند نزار في النماذج موضع البحث ، وأرى أن في ذلك عدول عن اللغة المعيارية التي تستخدم هذا النوع من المجاز ، والذي كان سبباً في اعتبار ابن جني للغة العربية في مجملها لغة مجازية كما قلنا في بداية هذا البحث .

كما رصدت الدراسة نوعيات مختلفة من الصور عند نزار ، وجنتها جديرة بالتأمل والدرس ، كالصور الممتدة التي يصنعها نزار بطريقة التوليد ، ومنهجه فيها ثابت ، ويكون في الغالب بتتويج المشبه به عن طريق ذكر أكثر من صورة . وقد يأتي امتداد الصورة بإدخال المشبه في علاقة جانبية غالباً ما تكون وصفية ؛ وذلك لصنع صور فرعية . والصور المركبة ، وهي قليلة مقارنة بالصور الممتدة ، حيث لم ترصد الدراسة إلا صورتين من بين النماذج المختارة ، وشأنه في صناعة الصور المركبة شأن كل الشعراء : يدخل اللفظة في صورتين فئيتين في آن واحد ، في الأولى يكون مشبهاً به ، وفي الثانية مشبهاً ، وللصورتان موضع للدراسة ذكرنا في موضعهما .

وموضع الطرافة في هذه الدراسة تلك الصور المبتكرة التي صنعها نزار عن طريق إدخال عناصر للصور الفنية في علاقات لغوية جديدة لم تطرق أو نادراً ما طرقت من قبل ، كما مثلنا . وهذه الإمكانية فيما أرى هي التي تميز الشاعر المبدع من غيره من الشعراء

المبحث الثاني : الحذف

الحذف هو أحد شكلي الإيجاز ، وهما إيجاز القصر وإيجاز الحذف ، وهو ضرب من ضروب ثلاثة للتعبير ، يقول القلقشندي : " اعلم أن الكلام المصنوع من الخطب والمكاتبات ، والولايات وغيرها على ثلاثة ضروب : الضرب الأول الإيجاز : وهو جميع المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة .. ، للضرب الثاني الإطناب وهو الإشباع في القول ، وترديد الألفاظ المترادفة على المعنى الواحد ... ، للضرب الثالث المساواة بأن تكون الألفاظ بإزاء المعاني في القلة والكثرة لا يزيد بعضها على بعض " (١) .

فالإيجاز إنن كما قال القلقشندي : جميع المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة ، أو هو كما يطلق عليه ابن سنان الخفاجي اسم الإشارة : " أن يكون المعنى زائداً على اللفظ . أي أنه لفظ موجز يدل على معنى طويل على وجه الإشارة واللمحة " (٢) .

ولقد أدركت العرب قيمة الإيجاز في كلامهم ، وأثر عنهم امتداحهم له ، من هذه الأقوال قول أكنم بن صيفي : " البلاغة الإيجاز " (٣) ، وقول النبي ﷺ : " نضّر الله وجه رجل أوجز في كلامه واقتصر على قدر حاجته " (٤) ، ويقول ابن عبد ربه عن منهج الأمة العربية في كلامها : " ولهرّبها من التّقليل والتّطويل كان قصّر الممدود أحبّ إليها من مدّ المقصور ، وتسكين المتحرك أخف عليها من تحريك الساكن ، لأن الحركة عمل والسكون راحة " (٥) .

وهناك عوامل بيئية متعددة هي التي دعت الأمة العربية إلى حب الإيجاز وإيثاره على ما سواه من فنون القول وضروب التعبير ، منها كما يوضحها د. درويش الجندي (٦) : البيئة الصحراوية ، والأمية ، فالبيئة الصحراوية وتعرض البدوي في صحراواته الشاسعة إلى الظمأ القاتل دفعه إلى البحث عن مصادر المياه بأبسط الوسائل ، والوصول إليها من

١ القلقشندي " صبح الأعشى في صناعة الإنشا " المطبعة الأميرية بالقاهرة سنة ١٢٣١هـ / ١٩١٣م ٢ : ٢٢٣ وما بعدها بتصرف .

٢ ابن سنان الخفاجي " سر الفصاحة " ص ٢٠٧ دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط ١ سنة ١٩٨٢م / ١٤٠٢هـ .
٣ ابن عبد ربه " العقد الفريد " شرح وضبط وتصحيح : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإبياري مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ط ١ سنة ١٣٦٥هـ - ١٩٤٦م ١ : ٢٥٩

٤ د. درويش الجندي " علم المعاني " دار نهضة مصر للطبع والنشر ص ١٦٢

٥ ابن عبد ربه " العقد الفريد " ٤ : ٢٤١

٦ يراجع " علم المعاني " ص ١٦٥

أقرب الطرق ، مما دفعه إلى القصد إلى الهدف وعوده على إصابة كبد الحقيقة من أبسط السبل . كما أن الأمية الغالبة عليهم جعلتهم يعتمدون على الذاكرة ، وبالتالي حب الإيجاز ليسهل الحفظ ، وخاصة في النثر دون الشعر . وهذا الرأي أراه جديرًا بالنظر .

على أننا يجب أن نقر أن العرب مع أنها كانت تميل إلى الإيجاز إلا أنها لم تكن تستقل الإطناب أو المساواة ، " ومع أن الاتجاه العام عند نقاد العرب أنهم يفضلون الإيجاز " (١) إلا أن العرب لم تكن ترفض ما عداه من طرق التعبير التي بينهاها ، فإن تطلب الموقف الإيجاز كان أولى من الإطناب ، وإن استلزم الإطناب كان أحق من الإيجاز أو المساواة ، يقول القلقشندي : " والذي يوجبہ النظر الصحيح أن الإيجاز والإطناب والمساواة صفات موجودة في الكلام ولكل منها موضع لا يخلفه فيه رديفه ، ... فأما الكلام الموجز فإنه يصلح لمخاطبة الملوك ، ونوي الأخطار العالية ... ، وأما الإطناب فإنه يصلح للمكاتبات الصادرة في الفتوحات ونحوها مما يقرأ في المحافل ، والعهود السلطانية ... ، وأما مساواة اللفظ للمعنى فإنه يصلح لمخاطبة الأكفاء والنظرء والطبقة الوسطى من الرؤساء " (٢) . " وقيل لأبي عمرو : أكانت العرب تطيل ؟ فقال : نعم لتبلغ . قيل : أفكانت توجز ؟ قال : نعم ليحفظ عنها " (٣)

" وكان أبو الحسن علي بن عيسى الرمانى يسمى هذا الجنس - وهو إسقاط كلمة لدلالة فحوى الكلام عليها - الحذف ، ويسمى بنية الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف : القصر ، ويجعل الإيجاز على ضربين القصر والحذف " (٤)

وورد في الإتقان : " الكلام للقليل إن كان بعضاً من كلام أطول منه فهو إيجاز حذف ، وإن كان كلاماً يعطي معنى أطول منه فهو إيجاز قصر " (٥)

والأمثلة على إيجاز القصر أكثر من أن تحصي سواء من القرآن والسنة أو النثر والشعر العربي ، من أشهرها قول الله تعالى : ﴿ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ ﴾ [من ١٧٩ البقرة] .

١. سيد نوفل " البلاغة العربية في دور نشأتها " مطبعة البابي الحلبي سنة ١٩٩٥م ص ٥٤

٢ القلقشندي " صبح الأعشى " ١ : ٣١٨ - ٣١٩

٣ ابن جني " الخصائص " ١ : ٨٣

٤ ابن سنان الخفاجي " سر الفصاحة " ص ٢٠٩

٥ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي " الإتقان في علوم القرآن " تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤م ٣ : ٣٠٣ .

ولقد تناول البلاغيون والمفسرون بلاغة إيجاز القصر في هذه الآية ، لكن مما أعجبني منهم قول السيوطي في بيان روعة الإيجاز في قوله تعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا النَّملُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ فَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ ﴾ [من ١٨ النمل] فيقول معلقاً على الآية : " جمع في هذه اللفظة أحد عشر جنساً من الكلام : نادى وكنيت ونهيت وسمعت وأمرت وقصت وحذرت وخصت وعمت وأشارت وعذرت . فالنداء يا ، والكناية : أي ، والتنبيه ها ، والتسمية النمل ، والأمر ادخلوا ، والقصص مساكنكم ، والتحذير لا يحطمنكم ، والتخصيص سليمان ، والتعميم جنوده ، والإشارة وهم ، والعذر لا يشعرون ، فأدت خمس حقوق : حق الله ، وحق رسوله ، وحقها وحق رعيتهما ، وحق جنود سليمان " (١)

" وقال بعضهم : جمع الله الحكمة في شطر آية : ﴿ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا ﴾ [من ٣١ الأعراف] " (٢)

ومن أمثلة الإيجاز بالقصر قول النبي ﷺ لمعاذ ابن جبل ينصحه : " يا معاذ أنت سالم ما سكت ، فإن تكلمت فلك أو عليك " . والقول المأثور : " ما خرج من القلب كان محله القلب ، وما خرج من اللسان لا يتجاوز الأذان " أو قولهم : " فرق تسد " إلى آخر هذه المواضع التي لا حصر لها كما ذكرت ، والتي اشتملت كل منها على عدد قليل من الألفاظ لكنها احتوت المعاني الكثيرة التي تحتاج لعرضها إلى أضعاف الألفاظ التي صيغت بها ، وذلك مما يدل على بلاغة وبراعة اللسان العربي ، وذلك ما يميز أمة العرب عن غيرها من الأمم .

وأما إيجاز الحذف : فيكون بأن يحذف من التركيب ما لا يخل بالفهم مفرداً مضافاً ، نحو : ﴿ وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ ﴾ [من ٨٢ يوسف] أي : أهلها ، أو مضافاً إليه ، نحو : ﴿ يَا رَبِّ ﴾ [من ٣٠ الفرقان] أي : يا ربي ، أو صفة ، نحو : ﴿ يَأْخُذْ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا ﴾ [من ٧٩ التكيف] أي صالحة ، أو موصوفاً نحو : ﴿ أَنْ اِعْمَلْ سَابِغَاتٍ ﴾ [من ١١ سبا] أي : أن اعمل دروعاً سابغات " (٣) .

وهذا النوع من الإيجاز هو مدار حديثنا في هذا المبحث .

١ السيوطي " الإتقان في علوم القرآن " ٣ : ٢٠٣

٢ السابق ٣ : ٢٠٣

٣ أحمد الحملوي " زهر الربيع في المعاني والبيان والبدیع " ص ٩٥ - ٩٦ مطبعة البابي الحلبي بالقاهرة ط ٦ سنة ١٣٧٩ هـ / ١٩٥٩ م .

بالرغم من أن مبحث الإيجاز بالحذف شائع في كتب البلاغة العربية القديمة والحديثة ، إلا أن أسبابه الدلالية والبلاغية لم تفصل ولم تدرس بالشكل الكافي الذي يضع أيدينا على الأسباب الدلالية و الدوافع البلاغية التي تدفع الشاعر إلى حذف هذا العنصر من عناصر جملته ، والقانون العام للصالح للتطبيق على كل الأغراض الشعرية ويشمل كل المواقف الشعرية .

وأكثر ما نجده في كتب البلاغة هو التعرض لهذه الظاهرة وإعطاء أمثلة عليها ، دون الحديث عن أسبابها ودوافعها ، اللهم إلا بعض الإشارات القليلة التي تناثرت في بعض كتب البلاغة كقول حازم القرطاجني في منهاج البلغاء : " إنما يحسن الحذف لقوة الدلالة عليه ، أو يقصد به تعديد أشياء فيكون في تعددها طول وسامة فيحذف ويكتفى بدلالة الحال ، وتبترك النفس تجول في الأشياء المكتفى بالحال عن ذكرها " (١) أما عن بعض تفاصيل ومواضع الحذف فسوف نذكرها في حينها .

كما نجد كتب اللغة والنحو تتعرض للحذف " الجائز " من منطلق القاعدة العامة التي تقول إن " حذف ما يُعلم جائز " (٢) أما الحذف الواجب فيأتي ضمن دراسة علماء اللغة لأبواب النحو وأساليبه دون دراسة مستقلة. وهذا النوع من الحذف الواجب لا يهمننا في شيء ؛ لأن دوافعه نحوية وليست بلاغية أو دلالية . أي أن الحذف فيه يخضع لقانون الصواب والخطأ ، وليس لإبداع الأديب دخل فيه .

ومن تناول قضية الحذف من المعاصرين تناولها في الغالب بصورة عامة دون تخصيص لعنصر لغوي بعينه لبيان أسباب الحذف فيه أو دوافع المبدع للاستغناء عنه ، كقول د. " أحمد أبو حاقه " عن الإيجاز بالحذف : " ودوافعه كثيرة ، أهمها : الاختصار وتسهيل الحفظ ، وضيق المقام ، وإخفاء الأمر على غير السامع ، والسامة والضجر ، وتحصيل المعنى الكثير باللفظ القليل " (٣)

١ حازم القرطاجني "منهاج البلغاء" ١: ٢٩٤

٢ ابن عقيل " شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك " ١: ٢٤٣

٣ أحمد أبو حاقه " البلاغة والتحليل الأدبي " دار العلم للملايين بيروت ط ٢ سنة ١٩٩٢م ص ١١٠

وبالعودة إلى نماذج الحذف عند نزار ، وبعد دراسة النماذج العشوائية ، وعددها مائتا نموذج ، نجد أنه لجأ في مواضع كثيرة إلى حذف العناصر اللغوية التالية :

١- حذف حرف النداء

من أكثر العناصر اللغوية التي يحذفها نزار هي حرف النداء ، حيث حذفه في النماذج التي شملها البحث في واحد وستين موضعاً بنسبة ٣٠,٥ %.

والمفادى عند اللغويين : " هو المطلوب إقباله بحرف نائب مناب أدعو، لفظاً أو تقديراً" (١) .

وهو عند البلاغيين إحدى صور الأسلوب الإنشائي الطلبي (*) ، ولا يختلف من بعيد أو من قريب عن تعريفه لدى اللغويين ، فهو " طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو " (٢) وهذا التعريف ينطبق على النداء الحقيقي ، وأما النداء المجازي فهو يخرج عن معناه الأصلي إلى معانٍ أخرى تستفاد من القرائن كالإغراء والاستغاثة والندبة والزجر وبيان الضيق .. إلى آخر تلك المعاني الجانبية التي يحملها الأديب لحروف النداء ، وهذا النداء المجازي هو ما يهمننا في هذا المبحث .

وحروف النداء هي : الهمزة ، وأي ، ويا ، وآ ، وآي ، وأيا ، وهيا ، ووا ، الهمزة وأي : لنداء القريب ، وباقي الأدوات لنداء البعيد .

وجواز حذف حرف النداء لا نجده كثيراً في كتب البلاغة ، وإنما تعرضت له كتب النحو ، وذل من تعرض لها ذكر جوازها ، ولم يتعرض لأسبابها أو دواعيها ، قال ابن الحاجب : " ويجوز حذف حرف النداء، إلا مع اسم الجنس والاشارة والمستغاث والمندوب، نحو: يوسف أعرض عن هذا " و" أيها الرجل " .. قال الرضي: يعني بالجنس ما كان نكرة قبل النداء، سواء تعرف بالنداء، كـ يا رجل.

١ " شرح الرضي على الكافية " ١ : ٢٤٤ ، ويريد بقوله لفظاً أي النصب للمنادى المضاف والشبيه بالمضاف ، والنكرة غير المقصودة ، وتقديراً : للمنادى المبني على الضم ، وهو النكرة المقصودة والعلم المفرد ، فيذان النوعان ينصبان تقديراً ؛ لأنهما يبينان على ما يرفعان به في محل نصب .

٢ يقسم علماء البلاغة الأسلوب من ناحية طريقة التعبير إلى الأسلوب الخبري : وهو ما يمكن تصديقه أو تكذيبه بحسب مطابقته للواقع الخارجي أو عدم مطابقته له ، وبالتالي يصلح لوسائل التوكيد بحسب خلو ذهن المتلقي أو ترده أو شكه في قبول الخبر ، والإنشائي الذي لا يمكن أن يكذب أو يصدق ؛ لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق واقع خارجي يحكم عليه بمطابقته أو عدم المطابقة ، نحو قولنا للابن العاصي : أطع والدك ! . وقسموا الإنشاء قسمين : طلبي وغير طلبي ، فالطلبية هو : الأمر ، والنهي ، والاستفهام ، والتمني ، وغير الطلبية منه : المدح والذم ، والتعجب ، والرجاء ، والقسم .

٢ د. درويش الجندي " علم المعاني " ص ٥٨

أو لم يتعرف، کیا رجلاً، وسواء كان مفردًا أم مضافًا أم مضارعًا له ، نحو: يا غلام فاضل ، ويا حسن الوجه، ويا ضاربًا زيدًا، قصدت بهذه الثلاثة واحدًا بعينه، أو، لا " (١) . وعلى الرغم اشمال القرآن على العديد من الآيات التي حذف منها حرف النداء إلا أن المفسرين لم يتوسعوا في بيان الأوجه الدلالية للحذف ، وما ورد بهذا الشأن قول الزمخشري والنسفي في تفسيرهما لقوله تعالى : ﴿ يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا ﴾ [من ٢٩ يوسف] : " يُوسُفُ حذف منه حرف النداء لأنه منادى قريب مفاطن للحديث وفيه تقريب له وتلطيف لمحلّه " (٢)

وبإعادة النظر في مواضع حذف حرف النداء عند نزار يمكننا أن نلاحظ ما يلي :

أن النسبة الغالبة فيها ترجع إلى ما رجع إليه الحذف في الآية الكريمة ، وهو بيان القرب من القلب ، وربما كان في ذلك لطراد مع اللغة المعيارية لا خروجًا عليها أو عدولاً عنها ، لكنني أؤثر أن أطلق على هذا الغرض اسم " التذليل والتلطّف " ؛ حيث نجد من بين النماذج التي ظهر فيها حذف حرف النداء ، وعددها واحد وستون نموذجًا ، بدا من بين هذه النماذج هذا الغرض في تسعة عشر نموذجًا ، لا نستطيع أن نذكرها كلها ، لكننا نكتفي ببعض النماذج ، منها قوله :

شقاء .. لا أعدمها لثغة
يعيا بها تغرك عند النقاش
[غرقتها ص ٤٠]

وقوله :

منظمة الشفاه .. لا تفصحي
أريد أن أبقى بوهم الفم
[فم ص ٥٩]

وقوله :

فنانة الجلسة .. لا تجوري
يظلمني الماس الذي يشع
[إلى صغيرتي ماس ص ٢٥٢]

١ " شرح الرضي على الكافية " ١ : ٤٢٥

٢ " الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل " . مكتب الإعلام الإسلامي في الحوزة العلمية بقم المقدسة ط١ سنة ١٤١٤ هـ ق . ٣ : ١٦٣ ، و " مدارك التنزيل وحقائق التأويل " دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي ٢ : ٢١٩

وقوله :

شذاي الفرنسي ، هل أتملك ؟ حبيبي ، فإني تطيبت لك
[كريستيان ديور ص ٢٦٨]

وقوله :

عيناك .. كنهري أحزان
نهري موسيقي .. حملاني
لوراء . وراء الأزمان
نهري موسيقي قد ضاعا
سيدتي .. ثم أضاعاني
[نهر الأحزان ص ٤٠٣]

وقوله :

أسافر دونك ليلكتي
يا ظل الله بأجفاني
[نهر الأحزان ص ٤٠٤]

مع ملاحظة أنه عندما أضافها إلى الله تعالى ناداها بـ " يا " التي هي للبعد إجلالا لاسم
الله التي نسبت له ، وقوله :

حبيبتني ! هل أنا حقاً حبيبته ؟
وهل أصدق بعد الهجر دعواه
[ماذا أقول له ص ٥٠٤]

كما نجد أن حذف حرف النداء جاء لأسباب أخرى لم يتعرض لها القدماء في بحثهم
حيث أرجعوا الحذف فيه لسبب واحد هو القرب من القلب ، لكننا نلاحظ أن نزاراً يحذف
لأسباب أخرى عدل بها عن اللغة المعيارية وعن طريقة القدماء . يمكن أن نوجز هذه
الأسباب فيما يأتي :

بيان اللهفة : وكأنه ينتهز الفرصة قبل فوات الأوان ، بدا هذا الغرض في أربعة عشر
موضعاً . من هذه المواضع قوله :

زيتية العينين .. لا تغلقي
يسلم هذا الشفق الفستقي
[زيتية العينين ص ٤٢]

بدت اللهفة هنا ؛ لأنه يريد أن يستبقها مفتحة العينين ولا تغلقهما ، وكأنه يلتقط لهما
صورة فوتوغرافية ويريد أن يظفر بها بأسرع ما يمكنه ، حتى لا تضيع هذه اللحظة
العبقرية . ولنفس الهدف قال :

مراهقة النهدي .. لا تربطيه فقد أبدعت ريشة الله رسمه
[المستحمة ١٦٧]

فهو أيضًا هنا يريد أن يلتقط هذه الصورة للصدر العاري بأسرع ما يمكن وقبل فوات الأوان . وقوله :

طائشة المشية .. لا تفضي تَشمِتنِي الطعنة في الجورب
[الجورب المقطوع ص ٣١٦]

فهو أيضًا هنا يريد أن يلتقط صورة للساق الملتفة بالجورب
وقوله :

جنتها نازف الجرح ، فقالت شاعر الحب والأناشيد ما بك ؟
[مسافرة ص ٦٢]

فاللهفة تسيطر هنا على الموقف ؛ لأن الحبيب مصاب ، وإن كانت إصابته وجدانية نفسية ، إلا أن الموقف لا يستدعي الإفاضة في القول ، فحذف حرف النداء .
وقوله :

حبيبتي ، لديّ شين كثير .. أقوله ، لديّ شيء كثير ..
[رسالة حب صغيرة ص ٢٦١]

فهو هنا مثلهف لقص ما لديه من حكايات وأخبار ، لذلك فهو لا يريد لكلامه مقدمات ، ولا لخديته تمهيدًا .
وقوله :

كنت أعدو في غابة اللوز لما قال لي أماء ، إنني حلوة
وعلى سالفني .. غفا زر ورد وقميصي تغلّنت منه عروة
[حكاية ص ٢١٣]

وهي هنا أيضًا مثلهفة لقص ما قاله عنها وعن ثوبها وعن عينيها وعن ساقها ؛ لذلك نادت أمها في عجالة .

كما نلاحظ أن نزارًا قد يحذف الأداة للياس وضيق المقام ، بدا ذلك في ثلاثة عشر موضعًا ، نذكر منها قوله :

حسناء . إن شفاها حطب
فلنعترف أنا نغيرنا
[عند واحدة ص ٣٣٧]

وقوله :

إنني كمصباح الطريق صديقتي
أبكى ولا أحد يرى دمعاتي
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٥]

وقوله :

ذات المفكرة الصغيرة .. أعنري
ما عاد ماردك القديم بمارد
[الحساء والدفتر ص ٤٨٠]

وربما كان حذف حرف النداء للضيق ممن يخاطب ، بدا هذا الغرض في اثني عشر موضعًا ، نذكر منها قوله :

بائعتي بزائفات الحلي بخاتم في طرف الأنمل
أعقد ماس وانتهى حبنا فلأنا منك ولا أنت مني
[خاتم الخطبة ص ٥١ ، ٥٢]

وقوله :

سبية الدينار سيري إلى شاريك بالنقود والمخمل
[خاتم الخطبة ص ٥٣]

وقوله :

مغامرة النهدي .. ردي الغطاء على الصدر والحلمة الأكلة
[أفيقي ص ٧٢]

وقوله :

أخت الأزقة .. والمضاجع .. والغوى
والغرفة المشبوهة المتلألئة
[إلى عجوز ص ٧٥]

وآخر الأغراض التي نلاحظها عند نزار واستدعت حذف حرف النداء هو بيت
الطمأنينة في نفس المخاطب ، بدا هذا الغرض في ثلاثة مواضع ، وهي قوله :
جَهَنمي الصغيرة لا تخافي فهل يطفئ جهنم مستطيع ؟
[حبيبة وشتاء ص ٤٧]

وقوله :

مذعورة السالف لا تياسي
فلم يزل في السفح أزرار
[المدخنة الجميلة ص ٣٠٢]

وقوله :

حساء ما يشقك من عالم
ما زال في عينيك يحتار
[المدخنة الجميلة ص ٣٠٢]

٣- حذف المبتدأ

يأتي حذف المبتدأ في المرتبة الثانية في قائمة العناصر اللغوية التي يحذفها نزار بعد حذف حرف النداء ؛ حيث نجده حذف المبتدأ في ثلاثة وخمسين موضعًا ، أي أن نسبة حذفه لهذا العنصر بلغت ٢٦,٥ %.

وحذف المبتدأ عند النحويين يجب في بعض الأحيان ويجوز في أحيان أخرى ، وما يهمنا هنا هي المواضع التي يجوز فيها الحذف ؛ حيث يكون فيها المبدع مخيرًا بين الحذف أو الذكر ، ويكون الفیصل لديه هو نوقه العام أو تجربته أو لأسباب بلاغية ارتأها .
والحذف الواجب تعرضت له كل كتب النحو ، يمكن لمعرفة أسبابه الرجوع إلى إحداها (١)
أما الحذف الجائز فليس له مبرر عند من برره من النحويين إلا للعلم بالمحذوف ، وفي ذلك يقول ابن مالك :

وحذف ما يعلم جائز، كما تقول " زيد " بعد " من عند كما
وفي جواب " كيف زيد " قل " ننف " فزيد استغني عنه إذ عرف
ويقبل ابن عقيل : " يحذف كل من المبتدأ والخبر إذا دل عليه دليل: جوازا، أو وجوبا،
فذكر في هذين البيتين الحذف جوازا، فمثال حذف الخبر أن يقال: " من عندكما " ؟ فتقول:
" زيد " التقدير " زيد عندنا " ومثله - في رأي - " خرجت فإذا السبع " التقدير " فإذا السبع
حاضر " ، قال الشاعر:

نحن بما عندنا، وأنت بما عندك راض، والرأي مختلف .
التقدير " نحن بما عندنا راضون ، ومثال حذف المبتدأ أن يقال: " كيف زيد " ؟ فتقول " صحيح " أي : " هو صحيح " . وإن شئت صرحت بكل واحد منهما فقلت: " زيد عندنا، وهو صحيح " (٢)

بينما جاءت أسباب حذف المبتدأ (المسند إليه) ودواعيه في كتب البلاغة ، ضمن أبواب علم المعاني ، وجاء على رأس هذه الأسباب ضيق المقام أو الاحتراز بشرط أن يكون المخاطب عالماً بالمحذوف ، يقول السكاكي : " أما الحالة التي تقتضي طي ذكر المسند إليه فهي إذا كان السامع مستحضرا له عارفا منك القصد إليه عند ذكر المسند ، والتبرك راجع إما لضيق المقام، وإما للاحتراز عن العبث بناء على الظاهر، وإما

١ شرح ابن عقيل مثلا ١: ٢٥٢ وما بعدها

٢ السابق ١: ٢٤٣ وما بعدها

لأغراض سوى ما ذكر مناسبة في باب الاعتبار بحسب المقامات لا يهتدي على أمثالها إلا العقل السليم والطبع المستقيم " (١)

ويقول الأستاذ أحمد الحملوي عن أسباب حذف المبتدأ بشيء من التفصيل : " ضيق المقام ، نحو قول الشاعر :

قال لي : كيف أنت قلت : عليل سهرٌ دائمٌ وحزنٌ طويلٌ

أي : أنا عليل

أو انتهاز الفرصة ، نحو قول الصياد : غزال . أو لصون المسند إليه عن اللسان ، نحو : مقرر الشرائع أي سيدنا محمد . أو لتعينه حقيقة ، نحو : عالم الغيب والشهادة أي الله . أو لتعينه مجازاً ، نحو : وهَّاب الألوף أي السلطان " (٢)

مما سبق نستطيع أن نتبين أن حذف المبتدأ أو المسند إليه قد يكون : للعلم به حقيقة أو مجازاً ، أو لضيق المقام لألم أو لانتهاز فرصة ، أو لصونه عن اللسان . وأضاف د. درويش الجندي لهذه الأسباب ثلاثة أسباب أخرى ، وهي : " تيسير الإنكار عند الحاجة ، لأنه قد تدعو الحاجة إلى التكلم بشيء ، ثم تدعو الحاجة إلى إنكاره ، ومثال ذلك أن يذكر شخص فنقول : جاهل مغرور ، ثم تخشى مغبة هذا القول فتتكبره . فلو سبق أن قلت : زيد جاهل مغرور لقامت عليك الحجة بهذا التصريح ولم تستطع الإنكار .

وتعجيل المسرة بالمسند ، نحو : دينار أي هذا دينار ، وتكثير الفائدة ، نحو : ﴿ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ﴾ [من ١٨ يوسف] أي فأمرني صبر جميل " (٣)

ولنا على هذه الأسباب التي عرضها البلاغيون لحذف المبتدأ أو المسند إليه بعض الملحوظات :

حذف المبتدأ للعلم به : لا يعتبر سبباً للحذف ؛ لأن كل مبتدأ محذوف في الشعر يكون معلوماً لدى المتلقي سواء جاء علمه به من السياق أو من عنوان القصيدة نفسها كما نرى في بعض قصائد نزار التي سنمثل بها ، فلا نعتبر العلم بالمبتدأ سبباً لحذفه إلا إذا انعدمت لدينا الأسباب ، ويمكن أن نعتبر الحذف عندئذٍ لإرادة الإيجاز وعدم التكرار .

١ السكاكي " مفتاح العلوم " ١ : ٧٧

٢ " زهر الربيع " ص ٢٤ وما بعدها

٣ " علم المعاني " ص ٧٧

وأما عن السبب الذي أطلق عليه د. درويش للجندي اسم " تعجيل المسرة بالمسند " : فيصح اعتباره سببًا من أسباب الحذف ، ولكن المؤلف اعتبر أن السبب الذي من أجله حذف المبتدأ لا بد وأن يكون سارًا فحسب ، ولكنني أرى أن الأنسب أن يقال إن سبب الحذف هو الرغبة في إبراز الخبر ، لأن هذا الإبراز ليس ضروريًا أن يكون لسبب سار فقط ، فعندما نسأل طفل : ما عمرك ؟ يجيب خمس سنوات . لأن هذه المعلومة هي التي يريد أن يبرزها وهي التي يعنيه السائل ويريد أن يتعرفها . أو نسأل شابًا عن ثوبه فيجيب بز هو : فرنسي ، أو بضيق : قديم .. إلخ ، حتى وإن حالت الظروف دون تكملة الجملة يكن المسئول قد أفاد وذكر المطلوب .

وبالرجوع إلى النماذج المختارة من شعر نزار والتي حذف فيها المبتدأ نلاحظ أن أسباب حذف المبتدأ لديه لا تخرج عن ثلاثة :

١- الرغبة في إبراز الخبر : ظهر ذلك في ستة وثلاثين موضعًا ، وكلها في مجال الوصف ، من هذه المواضع قوله عن القرط :

حبلا بريق .. رافقا جيدها واستأنسا بالهدب والمحجر
[القرط الطويل ص ٦٥]

وقوله عنه أيضًا :

أرجوحة من قلقي خيطها من نَزَق المدور الأسمر
[القرط الطويل ص ٦٦]

وقوله عن الحلمتين :

خمرتان .. احمرتا بلظى الدم المتجهّم ..
محروقتان بشهوة تبكي وصبر ملجم
[نهذاك ص ٦٩]

وقوله عن نفسه :

قالت : فما ماضيك ؟ قلت : تفرّجي
جثث .. وأمراض .. وبئر أفاعي
[مصلوبة النهدين ص ١٧٢]

أو قوله :

أين الحقيقة ؟ أين عنواني ؟
سراب .. في سراب
[ساعي البريد ص ٢٩١]

وقوله عن عينيها :

نهران من تبغ ومن غسل
ما فكت شمس بمثلهما
[عندما تمطر فيروز ص ٤٠٠]

٢- إرادة الإيجاز : وعدم الحاجة إلى التكرار ، وذلك أن المبتدأ يذكر قبل ذلك في سياق الكلام ، أو على هيئة عنوان للقصيدة ، فهو يذكر في العنوان ما يريد أن يصفه ، وتلك عادة لم تظهر لدى القدماء لأن قصائدهم لم تكن لها عنوان ، ووضع عنوان للقصيدة تجعلها مباشرة وذلك يعد عيباً ؛ لأن الشعر لا بد له أن يبعد عن المباشرة ، ويترك هناك مساحة للمتلقى للبحث عن المراد ، لكن وضع العنوان الذي يشرح ما سيرد وما سيصف يلغي هذه المساحة من الاجتهاد والتفكير لدى المتلقي ، بدا الحذف لهذا السبب في اثني عشر موضعاً منها قصائد تحمل المبتدأ كعنوان لها ، فنعتبر أول جملة فيها حذف لإرادة الإيجاز ، والحذف بعد ذلك يكون لإبراز الخبر ، من هذه المواضع قوله :

وشوشة كريمة
سخية الظلال
[وشوشة ص ١٠١]

وقوله :

منضمة مرققة
مبلولة كالورقة
[الشفة ص ١٤١]

وقوله :

أنقطة نور .. بين نهديك ترتجف صليبك هذا .. زينة أم تصوّف
[الصليب الذهبي ص ٢٢٦]

وقوله :

الاسم : جميلة بو حيرد
أجمل أغنية في المغرب
[جميلة بو حيرد ص ٤٥١]

وقوله :

اسمي أنا ؟ دعنا من الأسماء
رانية .. أم زينب
أم هند .. أم هيفاء
[رسالة إلى رجل ما ص ٥٧٥]

ومنها نوع آخر من الحذف لإرادة الإيجاز جاء بعد القول وما شابهه ، وتلك سمة شائعة في تراثنا اللغوي ، حيث يكثر حذف المبتدأ ويكتفى بالخبر بعد القول ، ونماذجها كثيرة في القرآن ، منها قولــــــــــــه تعالى : ﴿ وَإِذَا قِيلَ لَهُم مَّاذَا أُنزِلَ رُبُّكُمْ قَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾ [النحل ٢٤] أي : القسرآن أو هو أساطير الأولين ، وقوله تعالى : ﴿ فَأَقْبَلَتِ امْرَأَتُهُ فِي صِرَّةٍ فَاصْكَتَ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ ﴾ [الذاريات ٢٩] أي : أنا عجوز عقيم ، وقوله : ﴿ بَلْ قَالُوا أَضْغَاتٌ أَحْلَامٌ بَلِ اقْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ ﴾ [من ٥ الأنبياء] أي القرآن أو ما جئت به يا محمد أو هو أضغاث أحلام ، وقوله : ﴿ سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ﴾ [من ٢٢ الكهف] أي سيقولون : هم ثلاثة .. وهكذا .

ومن أمثلة الحذف بعد القول عند نزار قوله :

قيل : ساق تمر .. وارتجف الفل حبالا على طريق خصيب
[إلى ساق ص ١٢٧]

وقوله عن الساقين:

ويقال : أنبويان من ظل^١ ويقال : شلالان من ذهب
[إلى مضطجعة ص ١٣٤]

وقوله :

قالت : فما ماضيكَ ؟ قلت : تفرّجني
جثّت .. وأمراض .. وبتّر أفاعي
[مصلوبة النّهدين ص ١٧٣]

وقوله :

فالناس لو أبصرونا
قالوا : دخان دخان
[كيف كان ؟ ص ٢٠٣]

٣- ضيق المقام : وخاصة في قصائد الشكوى ، حيث يؤثر الشاكي الاستغناء عن التفاصيل لذكر أكبر كم من الأحداث التي يريد البوح بها ، بدا ذلك في أربعة مواضع كلها من القصيدة الطويلة " يوميات امرأة لا مبالية " ، وهذه المواضع هي قوله :

حروف لا مبالية
أبعثرها .. على دفتر
[اليوميات ص ٥٨٣]

وقوله :

حروفٌ سوفَ أفرطها
كقلب الخوخة الأحمر
لكل سجينه تحيا
معي في سجنه الأكبر
[اليوميات ص ٥٨٤]

وقوله :

حروفٌ سوفَ أغرزها
بلحم حياتنا .. خنجر
لتكسر في تمردها
جليداً كان لا يكسر
[اليوميات ص ٥٨٤]

٣- حذف الفاعل

ويقع الفاعل في المرتبة الثالثة في قائمة المحذوفات عند نزار قباني ، حيث نجده يحذفه في ثمانية وأربعين موضعاً بنسبة ٢٤%. ومعنى حذف الفاعل أي بناء الفعل للمجهول ، وعند تعرض كتب النحو لهذه القضية لم تعرض لأسباب بعينها تستوجب حذف الفاعل وإقامة المفعول به أو غير المفعول به مقامه ، بل المبدع له الخيار في ذلك وفقاً للهدف البلاغي الذي يريد أن يبرزه . وكتب اللغة كلها تعرضت لتفاصيل هذه القضية من تصريح الفاعل وشروط الفعل المسند إليه ، وحكم تأنيث الفعل مع الفاعل ، وتقديم المفعول على الفاعل ، وما ينوب عن الفاعل ، وتغيير الفعل للبناء للمجهول إلى آخر هذه الموضوعات الخاصة بالفعل المبني للمجهول ، ويمكن بسهولة الاهتداء إليها^(١)

كما أن علماء البلاغة لم يتعرضوا بالتفصيل لأسباب ودواعي حذف الفاعل وبناء الفعل للمجهول ، اللهم إلا القليل ، منهم الأستاذ أحمد الحملوي بقوله : " وحذفه يكون : للعلم به ، نحو : " وخلق الإنسان ضعيفاً " أو لجهله ، نحو : سرقت الساعة ، أو للخوف منه ، نحو : سلب المال ، والسالب له السلطان ، أو لصون اللسان عنه ، نحو : تصدق بمائة درهم ، والمتصدق زبال مثلاً^(١)

• يمكن الرجوع مثلاً إلى " شرح ابن عقيل على الألفية " ١ : ٤٦٢ وما بعدها .
١ " زهر الربيع " ص ٤٤ - ٤٥

ويؤكد د. درويش الجندي هذه الأسباب التي ذكرها الأستاذ الحملوي ، لكنه يستبدل بصون اللسان عن الفاعل سبباً أراه مهماً للحذف وهو التركيز على الحدث لا على الفاعل " حين لا يحقق ذكره غرضاً معيناً في الكلام : نحو قوله تعالى : ﴿ إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ إِذَا ذُكِرَ اللَّهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ وَإِذَا تَلِيَتْ عَلَيْهِمْ آيَاتُهُ زَادَتْهُمْ إِيمَانًا وَعَلَىٰ رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ ﴾ [٢ الأنفال] " (١) وهذا سبب مهم ، لأنه في كثير من الأحيان يكون الحدث لدينا أهم وأعظم من فاعله ، والقرآن به نماذج عديدة لحذف الفاعل لهذا السبب ، منها قوله تعالى ، والخطاب موجه للناس لجمعهم لمشاهدة السحرة وموسى عليه السلام ﴿ وَقِيلَ لِلنَّاسِ هَلْ أَنْتُمْ مُجْتَمِعُونَ ﴾ [٣٩ الشعراء] فما يهمننا هو الدعوة إلى جمع الناس لا من جمعهم أو إبلاغهم بالأمر . وقوله تعالى والخطاب موجه إلى بلقيس ملكة سبأ : ﴿ فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكَ ﴾ [من ٤٢ النمل] فما يهمننا من الآية للكرامة هو هذا التساؤل الذي وقف أمامه المفسرون كثيراً وشغلهم ، لكن السائل أو موجه السؤال لم يبحثوا عنه لعدم أهمية معرفته في هذا الموقف الذي تنتفي فيه قيمة الأشخاص .

إن حذف الفاعل وبناء الفعل للمجهول يأتي للأسباب التالية : الاهتمام بالحدث ، أو للعلم بالفاعل ، أو للجهل به ، أو لصون اللسان عنه ، أو للخوف منه . وبنظرة إلى مواضع حذف الفاعل عند نزار يمكننا ملاحظة ما يلي :

أكبر أسباب الحذف لديه هو الحذف للاهتمام بالحدث ، حيث وجدنا هذا السبب في ثلاثة وثلاثين موضعاً من مواضع حذف الفاعل والتي تبلغ ثمانية وأربعين موضعاً . جاء ذلك في القضايا التي يتلشى فيها دور الفاعل ، فيرى ضرورة حذفه ؛ لأن ذكره سيفسد المعنى الذي يريد نزار إبرازه ، من ذلك قوله :

ففي بابي يرى أيلول يبكي وفوق زجاج نافذتي دموع
[حبيبة وشتاء ص ٤٦]

فهو يريد هنا أن يبرز الفاجعة التي حدثت له بفقد المحبوبة فأطلق هذا المعنى ، وهو أن شهر أيلول وهو من شهور اللغة السريانية ويقابل شهر سبتمبر ، يعبر به عن بداية الخريف ، حيث مر الربيع وجاء الخريف الباكي حزناً عليها وعلى أنها أخلفت وعدّها . وذكر الفعل يرى دون ذكر الفاعل لإرادة إبراز الحدث وتعميم الفاعل حتى لا يحصر هذه الرؤية

وذلك المشهد على شخص بعينه أو طائفة دون أخرى ، ولكنه عند الحذف بين أنها أصبحت بمثابة الظاهرة العامة التي شارك الكل فيها ، ولو ذكر الفاعل لأفسد هذا المعنى .
ومثله قوله :

اليوم أصبحنا على ضجة قيل اختفت من خرجنا سروتان
[سيمفونية على الرصيف ص ٥٤]

فلو ذكر من قال هذا القول : بأن ساقها مثل شجر السرو فإنه يكون قد قصر القول على قائل بعينه دون غيره ، لكنه يريد أن قيمة المقول بشكل عام دون ذكر شخص معين أو جماعة محددة ، لذا كان من الأنسب حذف الفاعل وبناء الفعل للمجهول .
وقوله :

إن مرة سنلت قولي : نحن دورنا القمر ..
[دورنا القمر ص ١١٦]

فهو هنا أيضاً لم يرد أن يسند السؤال لسائل دون غيره ، حتى لا تكون إجابتها مقصورة على هذا السائل ، فلو قال : إن مرة سألتك أمك قولي : لفهم من ذلك أن هذه الإجابة لا تكون إلا على سؤال الأم ، فإن كان السؤال صادراً من الأب أو الأخت ، فالإجابة ستختلف ، وهو لم يقصد هذا المعنى ، بل إيراد : إن كان هناك سؤال ، أيًا من كان السائل فالإجابة عليه : نحن دورنا القمر .
وقوله :

من شحوبي غزلت ثوباً أنيقاً ترتديه عملاقة فرعاء
[إلى رداء أصفر ص ١٣٧]

فلا يعني من غزل هذا الثوب أزيد أم عمرو ، أم حائك أم صبية أم رجل ؟ ، لكن الذي يعني أن شخصاً ما - ومن حق المتلقي أن نتخيله ، قد نسج ثوباً ومادته هذا الشحوب والذبول الذي يعانيه الشاعر ويكابده ، إذن فهو ليس ثوباً عادياً ينسجه الأشخاص العاديون ؛ لذلك لم يذكر الفاعل ليتأمل المتلقي في الحدث ومواصفات الثوب ، وإن شاء بعد ذلك يمكنه أن يعمل فكره في تخيل مواصفات هذا الصانع .
وقوله :

مأذنها.. تضيء علي مراكبنا ..
كان مأذن الأموي قد زرعت بداخلنا
[خمس رسائل إلى أمي ص ٥٣٣]

ما يهم الشاعر أن ينقله لنا هذا الارتباط الحميمي بينه وبين دمشق ، وهذا الحب الابدى المتغلغل في أحشائه لهذا الموطن ، وذلك الشوق الدائم والحنين المشتعل دوماً إلى دمشق بكل معالمها ، أما من أسكن هذا الحب بداخله أو زرعه في أحشائه فأسباب كثيرة جداً ، منها جمال المكان ومنها التقاليد القديمة ، ومنها الأهل ، ومنها الدين وطقوسه .. ويمكن أن يكون هناك أسباب أخرى ، لكن ذلك كله لا يهمنا ، ولا يهم الشاعر بقدر ما يهمه بيان هذا الارتباط ، وذلك الحب الذي يربطه بدمشق .

وقوله :

وأعرف أنني سأهزم جداً ..
برغم الوف النساء
ورغم الوف التجارب
[أحبك جداً ص ٦٧١]

المهم هنا أيضاً بيان أنه سوف يُهزم ، ولا يهم على يد من ستكون هزيمته ، لتعدد الأسباب ، ولا يهم القارئ معرفتها بقدر ما يهمه معرفة الحدث ، وهو الهزيمة التي ينتظرها .
ومن أسباب الحذف التي بدت كذلك عنده الخوف من الفاعل ، ظهر ذلك في خمسة مواضع ، منها قوله مخاطباً القضاة الظالمين الذين لا يطبقون العدل ويكيلون بمكيالين :
لن تخيفوني .. ففي شرعتكم ينصر الباغي .. ويرقى الأعزل
[البغي ص ٨٦]

وهو هنا يعلم أيضاً أن الباغي ينصره الأغنياء وتتصره السلطة ومراكز القوى ، وأن هؤلاء كذلك يرمون الأعزل ويقضون عليه ، وتلك فئة تستدعي عدم التعرض لها أو نكرها على الملأ ، لذلك فقد بنى الفعل للمجهول .

وقوله على لسان فتاته وهي تتحدث عن مذكراتها التي تبوح بها على دفترها بأنها كتبتها :
لتخلع قفل تابوت
أعد لنا لكي نقبر
[اليوميات ص ٥٨٤]

فهي تعلم تمام العلم أن المجتمع والسلطة الأبوية والسلطة الحاكمة هي التي تترصدها وتريد أن تقضي عليها ، وهي تخاف أن تدخل معها في صراع معلن ؛ لذلك آثرت السلامة ولم تذكر الفاعل ، وبنى نزار الفعل للمجهول . وقوله أيضاً على لسانها :

[سأكتب] وعن آلاف آلاف .. الشهداء
دفن بغير أسماء بمقبرة التقاليد
[اليوميات ص ٦١٨]

فهني تعلم تمام العلم من الذي يريد دفنها ومثيلاتها ، لكنها لا تستطيع أن تعلنها صراحة لخوفها من هذه السلطة يبطشها وجبروتها ، لذلك جاء التعبير بالفعل مبنياً للمجهول ، وحذف الفاعل .

بعد الخوف من الفاعل يأتي السبب الثالث من أسباب حذف الفاعل عند نزار وهو كره الفاعل ، وربما لم يذكر هذا السبب ضمن الأسباب التي ذكرها العلماء هنا لحذف الفاعل ، وربما كان في ذلك تجديد من نزار أو إضافة لهذه الأسباب ، بدا هذا السبب في ثلاثة مواضع ، هي قوله :

وهناك انفردت واحدة
عطرها أرخص من أن أذكره
حاجبي بولغ في تخطيطه
وطلاء كجدار المقبرة ..
[البغي ص ٨٢]

قربما يعلم الشاعر من خطط لهذه البغي حاجبها ، لكنه لم يذكره لكرهه له وضيقه منه ومن البغي ذاتها .
وقوله :

يا لصوص اللحم .. يا تجاره هكذا لحم الصبايا يؤكل
[البغي ص ٨٥]

وهو هنا أيضاً يعلم من يأكل لحم الصبايا من مرتادي أوكار الرزيلة وزائري الأماكن المشبوهة ، لكنه لا يذكره لحقارته ولكرهه له .
و قوله :

هذا يريد أم فتات عواطف؟
إني خدعت .. ولن أعود فأخدعا
[بريدها الذي لا يأتي ص ٥١٣]

فهو يعلم تمام العلم أنها هي التي خدعته بهذه العواطف المزيفة ؛ لذلك فقد كرهها وحذف الفاعل وبني الفعل للمجهول .

بعد ذلك تأتي مجموعة من المحذوفات ولكن بنسب قليلة ، وهي على التوالي

٢- حذف أداة الاستفهام : نجد نزارًا يحذفها في تسعة مواضع ، أي أن نسبة الحذف لها عنده بلغت ٥, ٤% .

والاستفهام معناه : " طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل " ^(١) وهو إحدى صور الأسلوب الإنشائي الطلبي ، وهو إما أن يكون حقيقيًا أو مجازيًا ، وهذا التعريف ينطبق على الاستفهام الحقيقي ، بينما الاستفهام المجازي يخرج عن هذا المعنى إلى معانٍ أخرى يحملها له المبدع ويستلزمها الموقف .

· " وقد نكر السيوطي من المعاني للاستفهام المجازي اثنين وثلاثين معنى ، منها : الإنكار ، والتوبيخ ، والتقدير ، والتعجب ، والعتاب ، والتذكير .. " ^(٢) .. إلخ .

وأدواته على نوعين : حروف ، وأسماء . فالحروف هي : هل ، والهمزة ، والأسماء هي : ما ، ومن ، ومتى ، وأين ، وأيان ، وأني ، وكم ، وأي . ولكل من هذه الأدوات أحكام ووجوه استعمال لا يتسع المجال هنا لذكرها .

وما يهمنا من هذه الأدوات الهمزة ؛ لأنها هي موضع الحذف عند نزار ، ويدلنا عليها العطف بـ أم .

والهمزة يؤتى بها " إما لطلب التصور ، نحو : أريد في الدار أم عمرو ؟ وعمرو أفي الدار أم في المسجد ؟ ، أو لطلب التصديق ، نحو : أقام زيد ؟ وأريد قائم ؟ " ^(٣)

يرى ابن جنى أن القياس عدم جواز حذف الحروف أو زيادتها ، ولكنها وردت عن العرب ، ويفصل ذلك في قوله : " .. وذلك أنه إذا كانت [الحروف] إنما جيء بها اختصارًا وإيجازًا كانت زيادتها نقضا لهذا الأمر .. هذا هو القياس : ألا يجوز حذف الحروف ولا زيادتها . ومع ذلك فقد حذفت تارة ، وزيدت أخرى . أما حذفها فنحو قولهم : أكلت لحمًا ، سمكًا ، تمرًا . وحذفت همزة الاستفهام ؛ نحو قوله :

فأصبحت فيهم آمنًا لا كمعشر ... أتوني وقالوا : من ربيعة أو مضر ؟

يريد أمن ربيعة ..

١ د. درويش الجندي " علم المعاني " ص ٤٢

٢ د. حسني عبد الجليل يوسف " أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي " ص ١١ دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع - الأحساء السعودية / مؤسسة المختار بالقاهرة ط ١ سنة ٢٠٠١م ويمكن مراجعة هذه المعاني في " الإتيان في علوم القرآن " ٣ : ٢٦٧ وما بعدها

٣ السابق ص ١١

ومنه قول ابن أبي ربيعة:

ثم قالوا تحبها قلت بهراً ... عدد للقطر والحصى والتراب

أظهر الأمرين فيه أن يكون أراد : أَلَحِبُّهَا ؟ " (١)

وقد تجتمع همزة الاستفهام مع ألف الوصل ، فتحذف ألف الوصل كما في قوله تعالى : ﴿ أَقْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَمْ بِهِ جِنَّةٌ ﴾ [من ٨ سبأ] يقول النسفي في تفسير هذه الآية : أهو مفترٍ على الله كذباً فيما ينسب إليه من ذلك ، والهمزة للاستفهام وهمزة الوصل حذفت استغناء عنها . وكذلك في قوله تعالى : ﴿ أَطْلَعَ الْغَيْبَ أَمْ اتَّخَذَ عِنْدَ الرَّحْمَنِ عَهْدًا ﴾ [٧٨ مريم] . ولم يرد السبب الذي يستدعي حذف همزة الاستفهام ، بل يفهم من هذه الأقوال القليلة فقط إمكانية حذفها ، وهي أن دل الكلام عليها .

يقول د. حسني عبد الجليل يوسف : " وحذف الهمزة جائز .. ولا نشك في أن التنغيم كان يقوم بدلا من الهمزة في العربية القديمة مثلما يقوم مكانها في اللهجة العامية " (٢) . إذن فمن الممكن الاستغناء عنها والاعتماد على فهم القارئ للسياق في اللغة المكتوبة ، والاعتماد على التنغيم في اللغة المنطوقة .

وبالرجوع إلى مواضع حذف اسم الاستفهام عند نزار يمكننا ملاحظة ما يلي :
— لا يمكن أن يكون الحذف لاستقامة الوزن أو لصنع التفعيلة ، لأنه قد تحذف أداة الاستفهام وقد يذكرها في قصيدة واحدة وباستعمال تفعيلة واحدة .

— إذن فيمكن تفسير الحذف في مواضعه بأن المعنى يسمح بذلك والسياق مفهوم ، كما أن العرف يسمح بهذا الحذف ، فاستغل نزار هذه الرخصة ، وحذف في مواضع وذكر في مواضع دون قاعدة ثابتة أو منهج مطرد ، بل يرجع في ذلك إلى نوقه وطبيعة السياق .

قلنا إن نزاراً حذف همزة الاستفهام في تسعة مواضع ، في قوله :

أنيتان .. فتنة الأواني
أم لوحتان والإطار دمع

[إلى ضفيرتي ماس ص ٢٥٣]

والتقدير بالطبع أنيتان .. ؟ و قوله :

هذي الرطوبة في أصابعنا هي من عويل الريح أم منا ؟

[عند واحدة ص ٣٣٧]

١ " الخصائص " ١ : ١٨٨

٢ " أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي " ص ١٧ ، ١٨

والتقدير بالطبع أهى من عويل الريح أم منا ؟ وقوله :
أفكر أينما أسعد ؟
أنا .. أم قطنا الأسود ؟
[اليوميات ص ٦٠٢]

والتقدير بالطبع : ألأنا أم قطنا الأسود ؟
و قوله :

أنت القتيلة أم أنا ؟ حتى بموتك ما استرحت
[ديك الجن الدمشقي ص ٥٥١]

والتقدير بالطبع : ألأنت القتيلة أم أنا ؟ ، و قوله :
هذا يريد أم فتات عواطف ؟ إني خُدتُ .. ولن أعود فأخدعا
[بريدما الذي لا يأتي ص ٥١٣]

والتقدير : أهذا يريد أم فتات عواطف ؟ ، و قوله :
لا فرق عندي يا معذبتى أحببتى أم لم تحببني ؟
[لا تحببني ص ٥١٩]

والتقدير : ألأحببتى أم لم تحببني ؟

٥- حذف الخبر (المسند)

جاء حذف الخبر لديه في سبعة مواضع ، أي أن نسبة وروده لديه بلغت ٣,٥ % ، حذف
خبر المبتدأ في ستة مواضع ، وخبر الفعل الناسخ في موضع واحد .

قلنا عند دراسة حالات حذف المبتدأ إن المبتدأ والخبر يجوز أن يحذفا إن دل عليهما
دليل . وأبرز أسباب الحذف الذي نلاحظها في حذف نزار للخبر نوع من الحذف يسميه
عبد القاهر الجرجاني الحذف على شريطة التفسير . ومعناه أن يدل المذكور على المحذوف
: " وذلك مثل قولهم: أكرمني، وأكرمت عبد الله. أردت: أكرمني عبد الله، وأكرمت عبد
الله. ثم تركت ذكره في الأول استغناء بذكره في الثاني. فهذا طريق معروف ومذهب
ظاهر" (١)

وقد يترك ذكره في الثاني استغناء بذكره في الأول ، كما في قوله تعالى : ﴿ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ
وَمَا قَلَى ﴾ [٣ الضحى] بعدم ذكر المفعول للفعل قلى استغناء بذكره مع الفعل " ودعك " .

١ عبد القاهر الجرجاني " دلائل الإعجاز " قراه وعلق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر مطبعة المدني بالقاهرة -
دار البدني بجده ط ٣ سنة ١٤١٣ هـ / ١٩٩٢ م ، ص ١٦٣

يقول النسفي في تفسيره لهذه الآية : " وحذف الضمير من { قلى } كحذفه من
الذاكرات في قوله : ﴿ والذاكرين الله كثيراً والذاكرات ﴾ [الأحزاب : ٣٥] ، يريد والذاكراته
ونحوه : { فأوى } ، { فهدى } ، { فأغنى } وهو اختصار لفظي لظهور المحذوف " (١) أي
أن الحذف يتم لوجود قرينة لفظية على المحذوف .

ظهر الحذف لهذا السبب في ثلاثة مواضع ، وهي قوله :
لك ما شئت . معصم ، وذراع ثم نهذاً .. مخدة بيضاء
[إلى رداء أصفر ص ١٣٨]

والتقدير : لك معصم وذراع . وقوله :

أفكر أينما أسعد ؟
أنا .. أم قطنا الأسود ؟
[اليوميات ص ٦٠٢]

والتقدير بالطبع : أنا أسعد أم قطنا الأسود ؟

ومثل ذلك قوله :

أنا أم ذلك الحيوان
يلحس فروه الأجعد ؟
[اليوميات ص ٦٠٣]

وحذف خبر الناسخ أيضاً للقرينة اللفظية ، بدا في قوله :
لا تسألني : تحبني ؟ كنت ولا أزال
[وشوشة ص ١٠٢]

والتقدير كما هو واضح : كنت ولا أزال أحبك .

وحذف في موضعين لقرينة معنوية مفهومة من السياق ، أولهما قوله :
وهناك انفردت واحدة عطرها أرخص من أن أذكره
حاجب بولغ في تخطيطه وطلاء كجدار المقبرة
[البغي ص ٨٢]

وفي " حاجب " حذف للخبر ، والتقدير بالطبع : لها حاجب بولغ في تخطيطه .
وثانيهما قوله :

إن في صوته قراراً رخيماً
وبأحداقه بريق النبوة
جبهة جرة كما انسرح النور
وثغر فيه اعتداد وقوة
[حكاية ص ٢١٤]

وفي " جبهة " حذف للخبر ، والتقدير فيها كذلك : له جبهة ، وله ثغر .

وحذف في موضع لإرادة الإيجاز ، وهو قوله :

لأن حبك فوق مستوى الكلام قررت أن أسكت .. والسلام ..

[كتاب الحب ص ٧٧٢]

والتقدير بالطبع : السلام عليكم ، وإرادة الإيجاز واضحة من السياق ؛ لأن الشاعر قرر أن يسكت ، فمن الطبيعي أن يكتفي بأقل الكلمات ، وبالتالي كان لا بد له من الحذف .

٦- حذف الفعل

جاء حذف نزار للفعل في خمسة مواضع ، أي أن نسبة حذفه لهذا العنصر بلغت ٥, ٢% معظم من تناول حذف الفعل من المحدثين تحدث عنه في حالة كونه مسنداً ، ويمكن إرجاع الشروط التي نكروها إلى وجود قرينة وهو ما أطلق عليه عبد القاهر : الحذف على شريطة التفسير . يذكر الشيخ الحملاوي من أسبابه : " الاحتراز عن العبث " ، نحو قوله تعالى : ﴿ قُلْ لَوْ أَنَّهُمْ تَمْلِكُونَ خَزَائِنَ رَحْمَةِ رَبِّي ﴾ [من الإسراء] أي لو تملكون تملكون ، لأن لو لا تدخل إلا على الفعل ، فحذف احترازاً عن العبث لوجود المفسر ... ، ولقيام قرينة عليه كوقوعه جواب سؤال محقق ، نحو قوله تعالى : ﴿ وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ ﴾ [من لقمان] أي : خلقهن الله " (١)

ولا يخرج عن هذا السبب د. درويش الجندي بإرجاع الحذف إلى سببين : " أن يكون مبتدأ معطوفاً على مبتدأ خبره موجود ، فيمكن حذف الثاني ، نحو قول الفرزدق : وليس قولك من هذا بضائره العرب تعرف من أنكرت والعجم والتقدير بالطبع : والعجم تعرفه .

وللاحتراز عن العبث ، ويكثر ذلك فيما إذا كانت الجملة جواباً لسؤال محقق ، نحو قوله تعالى : ﴿ وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ ﴾ [من لقمان] أي : خلقهن الله " (٢)

لكن حذف الفعل الذي لاحظناه ورصدناه عند نزار ليس من هذا النوع ، وإلا لكنا أضفناه إلى حالات حذف الخبر أو المسند ، لأن الفعل المحذوف لديه من جملة فعلية ،

١ زهر الربيع ص ٤١ ، ٤٢

٢ د. درويش الجندي " علم المعاني " ص ٧٩ - ٨٠ بتصرف .

حذف منها الفعل فقط ، أو الفعل ومكمل من مكملات الجملة وترك باقي المكملات ، إذن فهنا حذف للفعل بصفة عامة لا بشرط أن يكون خبراً أو مسنداً ، وأسبابه كثيرة يذكرها السيوطي في قوله : " حذف الفعل يطرد إذا كان مفسراً نحو : ﴿ وَإِنْ أَحَدٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ ﴾ [من ٦ التوبة] ﴿ إِذَا السَّمَاءُ انشَقَّتْ ﴾ [١ الانشقاق] ، ﴿ قُلْ لَوْ أَنْتُمْ تَمْلِكُونَ خَزَائِنَ رَحْمَةِ رَبِّي ﴾ [من ١٠٠ الإسراء] .

ويكثر في جواب الاستفهام ، نحو : ﴿ مَاذَا أُنْزِلَ رَبُّكُمْ قَالُوا خَيْرًا ﴾ [من ٣٠ النحل] أي أنزل وأكثر منه. حذف القول نحو ﴿ وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا ﴾ [من ١٢٧ البقرة] أي يقولان ربنا . (١)

وهي أيضاً أسباب لا تخرج في جملتها عن وجود قرينة لفظية ، وهو ما عبر عنه السيوطي بقوله بأن يكون المحذوف مفسراً ، كأن يقع بعض متعلقاته بعد أداة لا يكون بعدها إلا فعل كأدوات الشرط ، وقد يكون وسيلة التفسير أي القرينة معنوية كما في الآية الأخيرة التي حذف منها فعل القول .

وبالرجوع إلى مواضع حذف الفعل عند نزار نجد أنه لم يخرج عن هذا السبب ، وهو وجود قرينة ، والقرينة مادية أو معنوية ، ويشيع أيضاً لديه حذف الفعل الدال على القول . حذف نزار الفعل في خمسة مواضع ، وجاء الحذف :

لقرينة مادية : في قوله :

ماذا أعطيك أجيبيني
قلقي ؟ إلحادي ؟ غثياني ؟
[نهر الأحزان ٤٠٦]

والتقدير بالطبع : أعطيك قلقي ؟

ولقرينة معنوية : في موضعين ، أولهما قوله :

من أنا . . خلّي السؤالات . أنا
لوحة تبحث عن ألوانها
موعداً سيدتي وابتسمت
وأشارت لي إلى عنوانها
[في المقهى ص ٣٧]

والتقدير كما هو مفهوم من السياق : أعطيني موعداً سيدتي .

والثاني قوله :

قالت : صباح الورد
ها أنت ، صاحب الصغر
[دورنا القمر ص ١١٤]

والتقدير كما هو واضح ومعروف : قالت : أقدم صباح الورد
وحذف الفعل الدال على القول جاء في موضعين ، أولهما قوله :

" لا تدخلني "
وسددت في وجهي الطريق بمرفقيك
وزعمت لي
أن الرفاق أتوا إليك
[رسالة من سيدة حاكمة ص ٣٣٤]

والتقدير بالطبع : قلت : لا تدخلني ، والثاني قوله :

حبيبتني !
هل أنا حقاً حبيبته ؟
وهل أصدق بعد الهجر دعواه
[ماذا أقول له ص ٥٠٤]

والتقدير هنا : يقول : حبيبتني

٧- حذف المفعول به

جاء حذف المفعول به في أربعة مواضع بنسبة ٢% من إجمالي حالات الحذف لديه
وأسباب حذف المفعول به كثيرة وتطرق إليها كثير من علماء اللغة والبلاغة ، وأولى
عبد القاهر الجرجاني هذه القضية الكثير من اهتمامه ، وتوسع في ذكر أسباب حذف
المفعول به ، والتي يمكن أن نوجزها فيما يلي :

١- إرادة الحدث لا المفعول : يقول عبد القاهر : " اعلم أن أغراض الناس تختلف في
ذكر الأفعال المتعدية فهم يذكرونها تارة ومرادهم أن يقتصروا على إثبات المعاني التي
اشتقت منها للفاعلين من غير أن يتعرضوا لذكر المفعولين. فإذا كان الأمر كذلك كان
الفعل المتعدي كغير المتعدي مثلاً في أنك لا ترى مفعولاً لا لفظاً ولا تقديراً. ومثال ذلك
قول الناس: فلان يحل ويعقد ويأمر وينهى، ... المعنى في جميع ذلك على إثبات المعنى
في نفسه للشيء على الإطلاق وعلى الجملة من غير أن يتعرض لحديث المفعول، وعلى
ذلك قوله تعالى : ﴿ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ ﴾ [من الزمر] المعنى: هل
يستوي من له علم ومن لا علم له " (١)

٢- التعميم : " ونظيره أنك تقول: قد كان منك ما يؤلم، تريد ما الشرط مثله أن يؤلم كل أحد وكل إنسان. ولو قلت: ما يؤلمني، لم يفد ذلك لأنه قد يجوز أن يؤلمك الشيء ولا يؤلم غيرك " (١) مع ملاحظة أن الحذف هنا يضيف إلى التعميم الإيجاز ؛ لأننا يمكن أن نسند إلى الفعل مفعولا عاما نحقق به التعميم ، لكننا عندئذ نفقد صفة الإيجاز .

٣- إثبات الفعل للفاعل دون النظر إلى المفعول :

" وإن أردت أن تزداد تبییناً لهذا الأصل أعني وجوب أن تسقط المفعول لتتوفر العناية على إثبات الفعل لفاعله ... فانظر إلى قوله تعالى : ﴿ وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةٌ مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ ﴾ [من ٢٣ ، ٢٤ القصص] ففيها حذف مفعول في أربعة مواضع إذ المعنى: وجد عليه أمة من الناس يسقون أغنامهم أو مواشيهم، وامرأتين تذودان غنمهما، وقالتا: لا نسقي غنمنا، فسقى لهما غنمهما. ثم إنه لا يخفى على ذي بصر أنه ليس في ذلك كله إلا أن يترك ذكره، ويؤتى بالفعل مطلقاً ؛ وما ذاك إلا أن الغرض في أن يعلم أنه كان من الناس في تلك الحال سقي، ومن المرأتين ذود، وأنهما قالتا: لا يكون منا سقي حتى يصدر الرعاء، وأنه كان من موسى عليه السلام من بعد ذلك سقي. فأما ما كان المسقي غنماً أم إيلاً أم غير ذلك فخارج عن الغرض " (٢)

٤- أن يحذف لذكر ما يدل عليه أو ما يمكن أن نطلق عليه لقريئة : " .. ذلك مثل قول البحري :

قد طلبنا فلم نجد لك في السؤ ... دد والمجد والمكارم مثلاً

المعنى: قد طلبنا لك مثلاً، ثم حذف لأن ذكره في الثاني يدل عليه " (٣)

ويشير النسفي إلى هذا السبب عند تفسيره للآية : ﴿ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى ﴾ [الضحى ٣] بقوله : " .. روي أن الوحي تأخر عن رسول الله ﷺ أياماً فقال المشركون : إن محمداً ودعه ربه وقلاه ، فنزلت . وحذف الضمير من { قلى } كحذفه من الذكريات في قوله : ﴿ وَالذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيرًا وَالذَّاكِرَاتِ ﴾ [الأحزاب : ٣٥] ، يريد والذاكراته ونحوه : { فاوى } ، { فهدى } ، { فأغنى } وهو اختصار لفظي لظهور المحذوف " (٤)

١ السابق ص ١٦٠

٢ دلائل الإعجاز ص ١٦١-١٦٢

٣ السابق ص ١٨٦

٤ " مدارك التنزيل وحقائق التأويل " ٤: ٣٦٣

ويطلق السيوطي على هذا السبب اسم " رعاية الفاصلة " ، ويضيف إلى هذه الأسباب سبباً أطلق عليه " قصد البيان بعد الإبهام " كما في فعل المشيئة ، نحو : ﴿ قُلُوبُ شَاءَ لَهَذَاكُمْ ﴾ [من الأنعام ١٣٤] ، أي قلوب شاء هدايتكم فإنه إذا سمع السامع قلوب شاء تعلقت نفسه بما شاء لنهم عليه لا يدري ما هو ، فلما ذكر الجواب استبان بعد ذلك " (١)

ويضاف إلى هذه الأسباب سببان جديران بالذكر ، وهما :
" استهجان التصريح به ، كقول عائشة رضي الله عنها : " ما رأيت منه ولا رأى مني " تعني السوء .

وإرادة الإيجاز ، نحو : ﴿ رَبُّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ ﴾ [من الأعراف ١٤٣] أي : أرنى ذاك " (٢)
يمكننا إذن وفقاً لكل هذه الآراء أن نوجز أسباب حذف المفعول به فيما يلي :

١- الاهتمام بإبراز الحدث . ٢- الاهتمام بالفاعل دون المفعول .

٣- إرادة التعميم مع الإيجاز . ٤- إرادة الإيجاز فقط .

٥- الحذف لقريئة . ٦- قصد البيان بعد الإبهام .

٧- استهجان التصريح به .

وبالنظر إلى مواضع حذف المفعول به عند تزار يمكننا ملاحظة ما يلي : أننا لم نجد من جملة هذه أسباب ودواعي الحذف التي ذكرناها إلا سبباً واحداً ، ألا وهو الحذف لوجود قريئة ، بدا هذا السبب في موضع واحد ، وهو قوله :

زيتية العينين .. لا تغلقي
يسلم هذا الشفق الفستقي
[زيتية العينين ص ٤٢]

والتقدير بالطبع : لا تغلقي هاتين العينين .

وظهر لديه سبب للحذف لم يرد ضمن الأسباب التي ذكرناها ، وهو ما يمكن أن نطلق عليه " إرادة الإبهام " لا إزالته كما هو في السبب السادس لأسباب الحذف . فهو يحذف دون قريئة مادية أو معنوية ليعطي للقارئ فرصة لتقدير المحذوف ويحار بين البدائل الممكنة ، وفي ذلك فرصة للتأمل وإعمال الفكر ، بدا هذا السبب في المواضع الثلاثة الباقية ، وهي على التوالي قوله :

١ " الإتيان " ٣ : ٢٠٦

٢ من " زهر الربيع " ص ٤٧ - ٤٨ بتصرف .

وميعاد على فمها شحيح يحاول أن يبوح ولا يبوح
يريد .. ولا يريد.. فيا لثغر على شطيه يحتضر الوضوح
[الموعد المزور ص ٢٠٧]

فما الذي يريده هذا الميعاد ؟ للقارئ أن يتأمل ويفكر ويقدر المحذوف .
وقوله :

وهذه الغمازة الصغرى
وهذا الترف
يقول لي : قل لي ..
فأرتد ولا أعترف
[سر ص ٢١١ - ٢١٢]

وما الذي تريد الغمازة الصغرى منه أن يقول ؟ أيقول ما أجملك ؟ أيقول أنه مفتون
بجمالها ؟ أيقول أنه يريد أن يلثمها ؟ كل هذا جائز وغيره الكثير من البدائل التي يحار
القارئ في البحث عنها ، وذلك ما يريده نزار فيما أرى .
وقوله :

يا سرها .. ماذا يهم الناس
لو هم عرفوا..
[سر ص ٢١٢]

ماذا يعرف الناس ولا يهمهم معرفتهم به ؟ يعرفون قصة حبهما ؟ يعرفون مدى عشقه لها ؟
يعرفون مدى تعلقه بها ؟ كل ذلك جائز وغيره الكثير الذي لو تأملنا لتوصلنا إليه ، وهذا
التأمل هو يبتغيه نزار .

٨- حذف حرف العطف

جاء حذف حرف العطف لديه في ثلاثة مواضع ، أي أن نسبة حذفه بلغت ٥, ١%
ولقد أجاز العلماء حذف الحروف إذا ما فهم المعنى ، ولا يمكن هنا أن نبرر حذف حرف
العطف عند نزار لإرادة استقامة الوزن ، وإن كان سبباً وارداً ؛ لكن العلماء أجازوه حتى
في النثر كما ذكرنا من قول ابن جني فيما حكاه أبو عثمان عن أبي زيد من حذف حرف
العطف في نحو قولهم : أكلت لحمًا، سمكًا، تمرًا. فلا مبرر هنا للحذف سوى إرادة
الإيجاز طالما أن المعنى مفهوم .

والمواضع الثلاثة التي لجأ فيها نزار إلى الحذف جاء هدفه فيها بجانب إرادة الإيجاز بيان
اللهفة ، فبدأ الكلام كأنه منساب على لسانه ؛ فلم يرد أن يحده بفواصل ، خاصة وأن
المعنى واضح في ذهن المتلقي .

وجاءت مواضع حذف حرف العطف في قوله :

أغلى العطور أريدها أزهى الثياب
فإذا أطل بريدها بعد اغتراب
[ساعي البريد ص ٢٨٩]

والتقدير فيها كما هو واضح : أغلى العطور أريدها وأزهى الثياب . واللهفة هنا تبدو في انتظارها لبريد الحبيب ، وانتظار الموعد يستدعي تكديس أكبر قدر من أدوات الزينة والعطور والملابس ، فكان لا بد من تكديس هذه الأشياء دون عائق يعوق عرضه لها ، لذلك أثر حذف حرف العطف .

وقوله :

أنا ذاهبٌ لمهمتي
لأردّ قطاع الطريق .. وسارقي حريتي
لك .. للجميع تحيتي
[رسالة جندي من جبهة السويس ص ٤٥٥]

والتقدير بالطبع : لك وللجميع تحيتي ، واللهفة واضحة في هذا السياق ، لأن الجندي منتهف على رؤية العدو ، وبالتالي لا وقت لديه للاستفاضة والتوسع في إرسال التحيات ، فكان عليه أن يوجز ويختتم خطابه .

وقوله :

أحبّ نداء باعتها
أزقتها ، أغانيها
مأذنها .. كنائسها
[اليوميات ص ٦٢٧]

والتقدير هنا أيضًا : أحبّ نداء باعتها وأزقتها ، وأغانيها ، ومأذنها .. ، وكنائسها . واللهفة هنا عكس اللهفة في السياق السابق ، فالشاعر لا يريد أن يوجز ، بل يريد أن يستطرد

٩- حذف الاسم المجرور

لجأ نزار لحذف الاسم المجرور في موضعين ، أي أن نسبة حذف هذا العنصر بلغ ١% من إجمالي عناصر الحذف لديه ، والحذف جاء في الموضع الأول فيما أرى لتحقيق القافية ، وذلك في قوله :

هناك بعض أحرفٍ تصحيني كمصحفي
أهذه جنينة ؟ تورق تحت معطفي
ففي الضحى وفي الدجى : وفي الأصباح ، وفي ...
[اسمها ص ١٤٥]

فقد حذف الاسم المجرور في الموضع الرابع ، وأرى أن ذكره لن يضيف جديداً للمعنى ؛ لأن الجنينة ستورق في كل هذه الأوقات ، فلن يضيف جديداً ذكر وقت رابع ، لكن ذكره سيعوق تحقيق القافية ، وهي الفاء المكسورة ، فأنثر أن يحذف ؛ فيوجز من ناحية ، ويحقق هذا الهدف العروضي من ناحية أخرى .

أما الهدف من الحذف في الموضع الثاني فكان لاستهجان التصريح بالمحذوف ، وذلك ما قلناه في حديث السيدة عائشة عن النبي ﷺ : " ما رأيت منه ولا رأى مني " تعني السوء . فلما منعها الحياء من التصريح لجأت إلى الحذف ، وعلى السامع أن يقدر بالتلميح ظهر عند نزار الحذف لهذا السبب ، لكنه لم يحذف المفعول به ، بل حذف الاسم المجرور في قوله عن جميلة بوحيرد وتعذيبها في المعتقل على يد لا كوست وجماعته :

الجسيد الخمري الأسمر تنفضه لمسات التيار
وحروق في الثدي الأيسر في الحلمة في . في . يا للعار
[جميلة بوحيرد ص ٤٥٢ - ٤٥٣]

فقد صرح نزار بالثدي ، ثم بالحلمة ، ثم امتنع عن التصريح ولجأ إلى التلميح ، لبيان أن ما حذف أقبح وأحق بالستر من الثدي والحلمة ، والمعنى قد وصل دون أن خدش للحياء .

١٠- حذف المعطوف

وجاء هذا الحذف في موضع واحد ، أي بنسبة ٥% ، وهو قوله عن القرط :
تحت أن شاءت على شعرها أو .. لا ففوق البؤبؤ الأخضر
[القرط الطويل ص ٦٦]

وهو هنا حذف لإتاحة الفرصة أمام المتلقي لتخيل مدى ومسار هذا القرط ، وما الذي يمكن أن يصل إليه ، والبدائل المتاحة وغير المتاحة للمناطق التي يصل إليها .

١١- حذف صلة الموصول

جاء حذف هذا العنصر في موضع واحد بنسبة ٥, % ، ولم تشر المراجع التي رجعت إليها إلى إمكانية حذف صلة الموصول ، من ثم لم نتمكن من معرفة الأسباب ، ظهر حذف صلة الموصول عند تزار في موضع واحد ، وهو قوله :

أفرجت راحتها .. واندفعت حلقات الطيب في صومعتي
أهي منها بعد تشريد النوى ؟ سلم الله الأصابع التي ..
وردة سيده السور .. ألا قبلي عني يدي ملهمتي

[وردة ص ٢٢٩]

إن الحذف هنا لما أسمىناه بالإبهام وإتاحة الفرصة أمام المتلقي للبحث عن صلة مناسبة يصف بها تلك الأصابع التي أهدت له هذه الوردة ، أو التي أتاحت له هذا العطر ، أو التي حملت له ذلك الإلهام .. أو غير ذلك مما يصلح لوصف هذه الأصابع ، فإن ذكر الصلة يكن قد أغلق هذا الباب الثري للإبداع والتأمل أمام المتلقي .

التأمل في المحذوف

جاءت في بعض المواضع جمل ناقصة حرت أمامها بعض الشيء ؛ ربما لأن بعضها استغنت عن أكثر من عنصر ، وربما لأن بعضها احتتمل الحذف لأكثر من عنصر ، وهذه المواضع هي قوله :

إن ألثم اليمين
منك قلت : والشمال
[وشوشة ص ١٠٢]

الحيرة هنا جاءت من تسكين الشمال ، إذن فيمكن أن يتعدد المحذوف ، يمكن مثلا أن يكون التقدير : والشمال يغار ، أو وإليك الشمال .. إلى آخر هذه البدائل ، لكنني رأيت أن يكون التقدير : والثم الشمال ، بحذف فعل الأمر ، وذلك أنسب للقرينة ، ويكون الحذف للإيجاز ووجود القرينة المادية ، وهو الفعل ألثم في بداية التعبير .
وقوله :

أقول : ما أعاقها ؟
فستانها أم الزهر ؟
[دورنا القمر ص ١١٣]

والحذف هنا أيضا لهزمة الاستفهام مع الفعل ، والتقدير : أعاقها فستانها أم الزهر ؟

وقوله :

ومقلناه شاطنا نقاء وخصره تهرهز القضيـب

...

وصدره .. ونحره .. كفاكم فلن أبوح باسمه حبيبي
[حبيبتني ص ٢٥١]

الحذف هنا للخبر لإتاحة الفرصة أمام المتلقي للتأمل وإيجاد الوصف المناسب للصدر وللنحر ؛ لأن الشاعر ربما عجز عن وصف هذه الأجزاء فأعطى الفرصة للمتلقي كي يتصورها ويبدع بخياله فيها . والذكر كان سيحد هذه الأوصاف ، وهو ما لا يريده .
وقوله :

ما أشهى تبغك والدنيا تستقبل أول تشرين
والقهوة .. والصحف الكسلى ورؤى وحطام فناجين
[صديقتي وسجائري ص ٣٩٦]

نفس الشيء حدث هنا في تعبيره : والقهوة ، ولا يمكن اعتبارها معطوفة على التبغ ، لأنها مرفوعة بينما التبغ مفعول به منصوب ، ومن ثم فلا بد من اعتبارها مبتدأ حذف خبره لإرادة الإيجاز وإعطاء فرصة للمتلقي للتأمل ، ما شأن القهوة ؟ وما أمر الصحف ؟ وماذا عن حطام الفناجين ، ولا يمكن بالطبع تقدير خبر واحد يجمع المبتدآت الثلاثة ، لأن كل واحد منهم يستلزم خبراً بعينه يجتهد المتلقي في البحث عنه .
وقوله :

هل أنت إسبانية ساءلتها
قالت وفي غرناطة ميلادي
غرناطة ! وصحت قرون سبعة
في تينك العينين بعد رقاد
[غرناطة ص ٥٦٦]

ونحار في التقدير في قوله : غرناطة ! وأنسب تقدير للسياق هو قولنا : أهلك غرناطة ، لكن الشاعر لم يتبعها بعلامة استفهام بل بعلامة تعجب ، أو قولنا : أتقولين غرناطة ، لكن غرناطة جاءت مرفوعة لا منصوبة ، ومن هنا جاءت الحيرة ، وبالتالي فالتقدير المناسب قولنا : هي غرناطة ، أو تلك غرناطة ، بلا استفهام . وحذفنا المبتدأ لعدم الحاجة إليه وإرادة الإيجاز .

النتائج

— الحذف عند نزار لا يسير على منهج ثابت أو طريقة مطردة ، فنجد قصائد لا نكاد نعثر فيها على موضع واحد للحذف ، مثل قصيدة " الحب والبترول " و " القصيدة البحرية " ، وهناك قصائد نجد الحذف فيها قليلا مثل " الليوميات " ، وهناك قصائد مكدسة بالحذف مثل القصائد التي مثلنا بها .

— جاء ترتيب العناصر اللغوية المحذوفة عنده كالتالي : حذف حرف النداء في واحد وستين موضعاً بنسبة ٣٠,٥ % . ومن بعده يأتي حذف المبتدأ في ثلاثة وخمسين موضعاً بنسبة ٢٦,٥ % ، ثم يأتي الفاعل وحذفه في ثمانية وأربعين موضعاً بنسبة ٢٤ % ، ومن بعده يأتي حذف همزة الاستفهام في تسعة مواضع بنسبة ٤,٥ % ، ثم يأتي حذف الخبر في ستة مواضع بنسبة ٣ % ، ثم للفعل في خمسة مواضع بنسبة ٢,٥ % ، والمفعول به في أربعة مواضع بنسبة ٢ % ، وحرف العطف في ثلاثة مواضع بنسبة ١,٥ % ، الاسم المجرور في موضعين بنسبة ١ % ، وجاء حذف الاسم المعطوف وصلة الموصول في موضع واحد بنسبة ٥,٥ % . وتعدد المحذوف في خمسة مواضع .

— من أشهر أسباب الحذف عند نزار وجود قرينة لفظية أو معنوية ، بدا ذلك في حذفه لخبر المبتدأ وللفاعل ، وحذف في بعض المواضع اعتماداً على فهم القارئ للسياق ، كما في حذفه لحرف الاستفهام .

— كما أن من أسباب الحذف لديه ، والتي بدا فيها مطرداً مع القدماء حذف الفعل الدال على القول ، وأيضاً الاستهجان من التصريح بالمحذوف ، كما في حذفه الاسم المجرور في قصيدة " جميلة بو حيرد " .

— رغم أن لحذف المفعول به أسباباً عديدة عند القدماء تصل إلى سبعة أسباب ، إلا أننا وجدنا لديه سبباً يعتبر جديداً وعدل به عن أسباب القدماء ، وهو ما أطلقنا عليه اسم " إرادة الإبهام " يعتمد إتاحة الفرصة أمام القارئ لتقدير المحذوف ويحار بين البدائل الممكنة . بدا هذا السبب كذلك في حذفه لصلة الموصول ليترك الفرصة أمام القارئ لتقدير جملة الصلة التي يراها مناسبة ، خاصة وأن البدائل كثيرة ومتنوعة .

— من مظاهر عدوله عن اللغة المعيارية أو عن طريقة القدماء القدماء في الحذف حذفه لحرف النداء لليأس وضيق المقام ، ولبيان اللهفة ، وللضيق من المخاطب ، ولإثبات الطمأنينة في نفس المخاطب ، وكذلك حذفه للفاعل لكرمه له ، وحذفه للمبتدأ لضيق المقام كما ظهر في قصيدة " اليوميات " التي تدور حول البوح والشكوى ، وحذفه حرف العطف لبيان اللهفة .

— لم يلجأ نزار إلى الحذف لسبب عروضي إلا في موضع واحد ، وهو حذفه للاسم المجرور والإبقاء على حرف الجر " في " ليحقق به قافيته ، وهي الفاء المكسورة ، بدا ذلك في قصيدة " اسمها " ص ١٤٥

الباب الثاني : في أسلوبية الاطراد

الفصل الأول : التوكيد

تلقأ العرب إلى التوكيد لتمكين المعنى أو للإحاطة ، ولا تلقأ إليه إلا إذا كان المخاطب متشككاً أو منكراً للحكم الذي ينقله له للمتكلم ، " روى ابن الأنباري أنه قال : ركب الكندي المتفلسف إلى أبي العباس ، وقال له : إني لأجد في كلام العرب حشواً " فقال له أبو العباس : في أي موضع وجدت ذلك ، فقال : " أجد العرب يقولون : عبد الله قائم ، ثم يقولون : إن عبد الله قائم ، ثم يقولون : إن عبد الله لقائم ، فالألفاظ متكررة والمعنى واحد ، فقال أبو العباس : بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ ؛ فقولهم : " عبد الله قائم " إخبار عن قيامه ، وقولهم : " إن عبد الله قائم " جواب عن سؤال سائل ، وقولهم : " إن عبد الله لقائم " جواب عن إنكار منكر قيامه ، فقد تكررت الألفاظ لتكرار المعاني . فما أحر المتفلسف جواباً " (١) ، " وقال أهل علم المعاني : إذا ألقيت الجملة إلى من هو خالي الذهن استغني عن مؤكدات الحكم . فيقال : زيد ذاهب . ويسمى هذا النوع من الخبر ابتدائياً . وإذا ألقيت إلى طالب لها ، متردد في الحكم ، حسن تقوية الحكم بمؤكد . وذلك بإدخال إن ، نحو : إن زيذاً ذاهب . أو اللام ، نحو : لزيد ذاهب . ويسمى هذا النوع طلبياً . وإذا ألقيت إلى منكر للحكم وجب توكيدها بحسب الإنكار . فنقول : إني صادق ، لمن ينكر صدقك ، ولا يبالغ فيه . وإني لصديق لمن يبالغ في إنكاره . ويسمى هذا النوع إنكارياً " (٢)

من هنا كان تعريف البلاغة بأنها مراعاة مقتضى الحال ، يقول الخطيب القزويني : " وأما بلاغة الكلام فهي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته ، ومقتضى الحال مختلف فإن مقامات الكلام متفاوتة ، فمقام التذكير يباين مقام التعريف مقام التقديم يباين مقام التأخير ، ومقام الذكر يباين مقام الحذف ، ومقام القصر يباين مقام خلافه ، ومقام الفصل يباين مقام الوصل ، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة ، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي ، وكذا لكل كلمة مع صاحبها مقام إلى غير ذلك كما سيأتي تفصيل الجميع وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب وانحطاطه بعدم مطابقته له " (٣)

١ عبد المتعال الصعيدي " البلاغة العالية " مكتبة الآداب القاهرة ، ط ٢ سنة ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م ، ص ٤٣
٢ المرادي ، الحسن بن القاسم " الجنى الداني في حروف المعاني " تحقيق فخر الدين قباوة - محمد نديم فاضل دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط ١ سنة ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م ص ٢١
٣ الخطيب القزويني " الإيضاح في علوم البلاغة " ص ٧

أجمعت كتب اللغة إذن أو كانت تجمع على أن التوكيد إنما يؤتى به لإزالة توهم أو شك أو إنكار لدى المتلقي ، وهذا الهدف يكون أو يصح أن ينطبق على اللغة الحوارية المنطوقة أكثر من انطباقه على اللغة للمقروءة ، حتى القرآن الكريم الذي بين أيدينا الآن نصًا مقروءًا ، وكان ينزل على النبي الكريم متلوا ، ويراعي فيه رب العزة سبحانه وتعالى أحوال المتلقين وربود أفعالهم ، فيؤكد لهم من الأحكام والقضايا ما يرى أنهم سيتشككون فيها ، ويقسم في المواضع التي يرى أنهم سينكرونها ، يقول الله تعالى :

﴿وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلًا أَصْحَابَ الْقَرْيَةِ إِذْ جَاءَهَا الْمُرْسَلُونَ ، إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ فَقَالُوا إِنَّا إِلَيْكُم مُّرْسَلُونَ قَالُوا مَا أَنتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُنَا وَمَا أَنزَلَ الرَّحْمَنُ مِن شَيْءٍ إِنْ أَنتُمْ إِلَّا تَكْذِبُونَ قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُم لَمُرْسَلُونَ ﴾ [يوسف ١٣-١٦] ، حيث قال في البداية [إِنَّا إِلَيْكُم مُّرْسَلُونَ] ، وقال في الثاني [إِنَّا إِلَيْكُم لَمُرْسَلُونَ] أكد الثاني باللام دون الأول لأن الأول ابتداء إخبار والثاني جواب عن إنكار فيحتاج إلى زيادة تأكيد^(١) والقسم كثير في القرآن لنفس الهدف وهذا الشك أو ذلك الإنكار إما أن يكون حادثًا بالفعل ، وإما أن يكون متوقعًا من قبل رب العزة سبحانه لمعرفته بطبيعته هؤلاء العباد ؛ أي أن النص القرآني راعي في خطابه عقلية المتلقي ورد فعله . وهذا الهدف لا ينطبق أو لا ينسحب فيما أرى على اللغة المكتوبة ؛ لا شيء إلا لأن المبدع لم يكشف عن سريرة المتلقي ويعرف رد فعله فيما يعرضه من مشاعر ؛ وبالتالي يبدأ في إعداد وسائل الدفاع الخاصة به ليدفع الشك إن وجد أو ليزيل الإنكار إن ظهر .

فلا بد إذن أن يكون لهذه الطرق التعبيرية اللغوية أهداف أخرى ، ولا يقتصر دورها على دفع شك أو إبطال إنكار من جانب المتلقي . فهناك حالات كثيرة نشك في التكرار فيها ؛ لأنه ليس فيها دفع شك أو رد إنكار ، كما في قول نزار مخاطبًا البغي :

أطعميه .. من ناهديك أطعميه
واسكبي أعكر الحليب بفيه
[مدنسة الحليب ص ٧٨]

وفي قوله على لسان فتاة تخاطب أمير النفط الذي يراودها عن نفسها :

متى تفهم ؟
متى يا سيدي تفهم ؟
بأنني لست واحدة كغيري من صديقاتك
[الحب البترول ص ٤٤٥]

١ ينظر تفسير النسفي " مدارك التنزيل وحقائق التأويل " ٤ : ٥

وقوله :

متى تفهم ؟
متى تفهم ؟
أيا جملا من الصحراء لم يلجم
[الحب للبترول ص ٤٤٦]

فهذا التكرار اللفظي إذن قد يأتي بجانب دفع الشك أو إزالة الإنكار لأسباب أخرى .
أعجبني من أسبابه مثلا ما قاله الخطيب القزويني عن استخدام الضمير المنفصل : " ..
وفي المدح والافتخار ؛ لأن من شأن الماذح أن يمنع السامعين من الشك فيما يمدح به
ويبعدهم عن الشبهة وكذلك المفتخر ، أما المدح فكقول الحماسي: هم يفرشون اللبد كل
طمرة ... ، وقول الحماسي: فهم يضربون الكباش يبرق بيضه ، وأما الافتخار فكقول
طرفة: نحن في المشتاة ندعو الجفلى^(١) . فقد نلجأ للتوكيد في باب المديح أو الحماسة ،
ويكون ذلك ابتداءً من المبدع ، لا رد فعل لإنكار أو شك من جانب المتلقي .

وأعجبني كذلك قول عبد القاهر الجرجاني في تفسيره لاستخدام " إن " وإرجاعه إلى
هدف آخر : " واعلم أنها قد تدخل للدلالة على أن الظن قد كان منك ، أيها المتكلم في
الذي كان إنه لا يكون . وذلك قولك للشيء: هو بمرأى من المخاطب ومسمع ، إنه كان من
الأمر ما ترى ، وكان مني إلى فلان إحسان ومعروف ، ثم إنه جعل جزائي ما رأيت .
فتجعلك كأنك ترد على نفسك ظنك الذي ظننت ، وتبين الخطأ الذي توهمت " ^(٢) . فالشك
إذن قد يكون في الشخص ذاته وليس في المتلقي ، وربما كان أقرب مثال لهذه الصورة
قول نزار :

تراني أحبك ؟ لا لا محال
أنا لا أحب ولا أغرم
[مكابرة ص ٢٢]

فهو هنا يدعي أنه يحبها ، ثم هو متشكك في هذا الحب ، فيؤكد عكس ذلك ، وأنه لا
يحبها ، وهذه بالطبع ليست الحقيقة .

وتلك فيما أرى أسباب يجب أن تراعى ونبحث عنها لتعليل استخدام المبدع للأدوات
اللغوية التي اعتدنا على أن نرجعها إلى التوكيد للشك في المتلقي أو لدفع توهمه أو
إنكاره . وذلك ما سنحاول أن نبرزه قدر الإمكان .

١ " الإيضاح في علوم البلاغة " ص ٣٥ ، ٣٦

٢ " دلائل الإعجاز " ص ٣٢٧

ولسعة هذا المبحث وتعدد مسائله وأدواته وأشكاله تناوله البلاغيون في مبحث علم المعاني عند الحديث عن الأسلوب الخبري وأشكال المسند إليه وحالاته من ناحية التعريف أو التأكيد ، أو من ناحية الذكر أو الحذف ، أو من ناحية التأكيد أو عدم التأكيد . كما تتأثرت أبواب التوكيد وأشكاله في ثنايا كتب النحو ، يدرسون التوكيد اللفظي والمعنوي في باب التوابع ، ويدرسون عناصر أسلوب القصر وأدواته كل أداة في بابها ، كذلك يدرسون حروف الجر الزائدة في باب خاص بها ، وهي كذلك للتوكيد .

وعند التأمل في كل هذه الأدوات التي استخدمها القدماء نجدها على ثلاثة أنواع :

الأول - ما يصلح لتوكيد عناصر الجملة الاسمية والجملة الفعلية وهو التوكيد اللفظي والمعنوي .

والثاني - ما يصلح لتوكيد عناصر الجملة الاسمية فقط ، وأدواته : إن ، ولام الابتداء ، وإن بالإضافة للام الابتداء .

والثالث - ما يصلح للجملة الفعلية ، وأدواته : قد ، واللام وقد ، ونون التوكيد .

ومن الأساليب المهمة التي جعلها العلماء للتوكيد أسلوب القسم ، وهو صالح لتوكيد الجملة الاسمية أو الجملة الفعلية .

ويضاف لهذه الأنماط حروف الجر الزائدة وضمير الفصل ، ولكل منها شروطه الخاصة ، ويدخل فيها كذلك أسلوب القصر ، وله طرق كثيرة ، أشهرها أربعة : العطف بـ لا أو بل أو لكن ، والاستثناء من النفي ، وإنما ، والتقديم . ولهذا الترتيب مغزى سيظهر عند التطبيق .

تلك هي أهم عناصر التوكيد وأدواته ، وسيتناولها البحث بحسب كثافتها عند نزار ، وستعرض الدراسة بعد ذلك إلى أنماط وصور أخرى من التركيبات اللغوية التي قصد منها توكيد المعنى ، ولا تتدرج تحت هذه الأنماط المشهورة ، بل هي طرق تعبيرية خاصة به .

بعد هذا العرض لأهم أدوات التوكيد في اللغة العربية ، لا بد لنا قبل أن نستطرد في تفاصيل هذه الدراسة أن نبين أنها حاولت أن ترصد العلاقة بين نوع القصيدة وموضوعها ، وبين أدوات التوكيد التي وظفها الشاعر ، حاولت أن ترصد كثافة استخدام أداة دون غيرها في سياق معين ، واستخدام أداة أخرى في سياق آخر ، لكنها لم تصل إلى نتائج

يمكن أن تعمم على شعر نزار . فعناصر التوكيد وأدواته متناثرة في قصائده بشكل عشوائي ، فالباحث يجد معظم الأدوات في نوعيات القصائد كلها ، ويعبر بها كلها عن المعاني على اختلافها ، وكان هذه الأدوات صارت من مكونات الشاعر اللغوية شأنها في ذلك شأن قاموسه الشعري الغني بالمتراديات ، تلك التي تطفو على لسانه بصورة عفوية وتلقائية ليحسرها عن المعنى الذي يستشعره وترجم العاطفة التي يحس بها ، والأمثلة التي تؤكد ذلك كثيرة ومتنوعة ، يمكن أن نذكر منها ما يلي :

— من القصائد العاطفية قصيدة " القبلية الأولى " ص ١٥٦ لجأ نزار فيها إلى التوكيد في أربعة مواضع ، في اثنين منهم استخدم الضمير المنفصل ، وفي الثالث " إن " ، وفي الأخير استخدم النفي والاستثناء ، وقصيدة " أحبك " ص ٢٢٤ لجأ إلى لتوكيد في ثلاثة مواضع ، الأول بالتوكيد اللفظي ، والثاني بالإضافة ، والثالث بالضمير المنفصل ، قصيدة " شئون صغيرة " ص ٣٧٩ لجأ للتوكيد في أحد عشر موضعاً ، جاء بيانها كالتالي : الضمير المنفصل أكد به في خمسة مواضع ، التوكيد اللفظي في ثلاثة مواضع ، ولجأ إلى النائب عن المفعول المطلق ، والنفي والاستثناء ، والإضافة كل منهما في موضع واحد .

— ومن القصائد السياسية قصيدة " الحب والبترول " ص ٤٤٥ لجأ إلى التوكيد في ثلاثة مواضع ، استعمل التوكيد اللفظي في اثنين منها ، واستخدم " قد " في الموضع الثالث .

فلا قاعدة إذن تحكم استخدام الشاعر لهذا النمط التوكيدي أو ذاك ، وإنما هي فطرة وطبيعة جبل عليها ، وسياق استدعى اللفظ الذي يعبر عنه ، ولفظ أسرع من غيره إلى عقل المبدع ولسانه .

وربما ظهرت بعض الأنماط من التوكيد بغزارة تستلفت النظر في بعض القصائد ، حتى يظن الباحث أنه سيخرج منها بقاعدة كما في كثافة استخدام الشاعر للنفي والاستثناء في قصيدة " الرسم بالكلمات " العاطفية ص ٤٦٤ ، إلا أن هذه النمط نفسه قد تكرر في قصيدة " رسالة جندي من جبهة السويس " الوطنية ص ٤٥٦ .

من هنا ، ونظراً لصعوبة التوصل إلى نتائج ملموسة بربط الصيغة بالموضوع أو الغرض الفني ، كان لا بد من البحث أن يتوجه لدراسة كثافة الأنماط التوكيدية وأشكالها وصور هذه الأدوات ، والمعاني التي حملتها وانتقلت إلينا من خلالها ، وهل هذه المعاني هي نفس المعاني الشائعة لهذه الأدوات ، ثم كان لا بد من البحث عن أوجه التجديد فيها ،

والأنماط التي استحدثها الشاعر وعبرت لديه عن التوكيد ، وفي ذلك مزية مهمة وهو أن نضع أيدينا على نقاط التميز والتفرد والنكهة الخاصة التي تفرد بها الشاعر بين شعراء جيله ، ومن هنا تأتي الخصوصية ، لا أقول مثلاً إنه استخدم نفيًا واستثناءً لتوكيد المعنى ، بل استخدم نفيًا واستثناءً بشكل معين وللتعبير عن معانٍ أخرى تضاف للتوكيد ، وهكذا سترصد الدراسة في هذا الفصل الأدوات التي جعلت للتوكيد بأشكالها المختلفة ، تلك الأدوات التراثية التي أتيحت للقراء والمحدثين ، كما سترصد أيضًا الأدوات التي ابتكرها نزار واستخدمها للتوكيد ، وعلى ذلك فسوف ينقسم هذا الفصل إلى مبحثين : الأول الأنماط التراثية ، والثاني الأنماط الجديدة .

مع العلم أننا قد أجرينا هذه الدراسة كما هو الشأن في سائر الفصول على مائتي موضع من مواضع التوكيد بنمطيه : التراثي والجديد ، واختيرت هذه المواضع بطريقة عشوائية ومن قصائد مختلفة الأغراض ومنوعة في بحورها وقوافيها .

المبحث الأول: الأنماط النحوية

أولاً: التوكيد اللفظي

مدخل

إن التوكيد الذي هو تابع من التوابع يكون إما بتكرير اللفظ أو بتكرير المعنى لا اللفظ ، فمن الأول قولنا : " الله أكبر الله أكبر " ، و " قد قامت الصلاة قد قامت الصلاة " ، على أننا يمكن أن نكرر في هذا النوع من التوكيد أي عنصر من عناصر الجملة : الاسم ، أو الفعل ، أو الحرف ، كما يمكن تكرير الجملة نفسها لزيادة رسوخها وتثبيتها في ذهن المتلقي ، وأما التوكيد المعنوي فيكون بتكرير المعنى لا اللفظ ، وله ألفاظ بعينها ، ويكون إما لرفع توهم مضاف إلى المؤكد ، أو لرفع توهم عجم إرادة الشمول ، فمن الأول قولنا : " جاء زيد نفسه أو عينه " فهو بالنفس أو العين مضافين إلى ضمير يعود على المؤكد ويطابقه قد رفع توهم أن يكون المراد مثلاً : جاء غلام زيد أو أخوه . وأما رفع توهم عدم الشمول فيتحقق بكلاً وكتلاً للمثنى ، وبكل وجميع للجمع وكل منهم مضاف إلى ضمير يعود على المؤكد ويطابقه ، نحو قولنا : جاء الطلبة كلهم أو جميعهم ، أو جاء الطالبان كلاهما ، فـ " كل وجميع وكلاً وكتلاً " رفعت توهم أن يكون المراد في الأولى : جاء بعض الطلبة ، وفي الثانية : جاء طالب من الطالبين .

وبالعودة إلى نماذج التوكيد موضع الدراسة عند نزار نجد أن التوكيد اللفظي يشغل أعلى النسب لديه ، لجأ إليه في خمسة وستين موضعاً ، أي أن نسبة تكريره لديه بلغت ٣٢, ٥ % من إجمالي استخدمه لباقي الأدوات .

والتوكيد اللفظي كما قلنا هو ما يكون بتكرير اللفظ لا المعنى ، ويكون الهدف منه في الغالب إزالة تشكك لدى المتلقي أو دفع غفلة ، يقول الشيخ الرضي في شرحه لكافية ابن الحاجب : " فالغرض الذي وضع له للتأكيد أحد ثلاثة أشياء : أحدها - أن يدفع المتكلم ضرر غفلة السامع عنه ، وثانيها - أن يدفع ظنه بالمتكلم الغلط ، نحو : ضرب زيد زيد ، أو : ضرب ضرب زيد ، .. والغرض الثالث - أن يدفع المتكلم عن نفسه ظن السامع به تجوزاً ، وهذا التجوز على ثلاثة أشكال : أحدها - أن يظن به تجويزاً في ذكر المنسوب ، فربما تنسب للفعل إلى الشيء مجازاً وأنت تريد المبالغة ، لا أن عين ذلك

الفعل منسوب إليه، كما نقول : قتل زيد، وأنت تريد : ضرب ضرباً شديداً .. فيجب أيضاً تكرير اللفظ حتى لا يبقى شك في كونه حقيقة، نحو قوله عليه الصلاة والسلام: " أيما امرأة نكحت بغير إذن وليها فنكاحها باطل باطل باطل " ، والثاني — أن يظن السامع به تجوزاً في ذكر المنسوب إليه المعين، فربما نسب الفعل إلى الشيء ، والمراد ما يتعلق بذلك المنسوب إليه، كما نقول: قطع الأمير اللص، أي قطع غلامه بأمره، فيجب إذن، إما تكرير لفظ المنسوب إليه، نحو: ضرب زيد زيد، أي ضرب هو، لا من يقوم مقامه ^(١) ، والثالث — يدخل في باب التوكيد المعنوي .

ويأتي التوكيد اللفظي عند نزل لدواعٍ أخرى تضاف إلى إزالة الشك أو دفع التوهم الذي حدث للمتلقى ، من أشهر هذه الدواعي والأسباب — تلك التي ارتبطت كلها أو صدرت جميعها عن هدف عام واحد وهو محاكاة اللفظ للدلالة التي يعبر عنها — ما يلي :

١- بيان مدى التراكم والتكدس : وهو بهذه الكيفية يقترب من اللغة اليومية ومن الحديث العامي ، بل ويعرض لنا صورة الأشياء جلية واضحة أمام أعيننا فتبدو محسوسة مرئية بعد أن كانت معقولة ذهنية ، يبدو ذلك في مواضع كثيرة ، كما في قوله عن شعرها :

يا شعرها على يدي
شلال ضوء أسود
ألمه ... سنبلا سنبلا ،
لم تحصد

[الصفائر السود ص ١١٠]

وقوله عن الشعر :

وأحفظ منه الكثير .. الكثير
وأجهل قصدي
[معجبة ص ١٩٨]

وقوله :

مطر .. مطر .. وصدقتها
معها ولتشرين نواح
والباب تنن مفاصله
ويعريد فيه المفتاح
[القصيدة الشريرة ص ٣٥١]

وقوله :

الاحق مزهوة معجبة
خيوط الدخان
توزعها في زوايا المكان

١ " شرح الرضي على الكافية " ٢ : ٣٥٨

دوائر دوائر

[شئون صغيرة ص ٣٧٩]

وقوله :

والمطر الأسود في عيني
يتساقط زخات زخات
[كلمات ص ٣٨٨]

وقوله عن العصافير :

فجاءت .. جموعاً جموعاً .. تدق
مناقيرها الحمر شباكنا
[وشاية ص ٢٤٠]

٢- بيان مدى الامتداد والتطاول : بدا هذا الهدف في مواضع كثيرة ، منها قوله :

أهواك مذ كنت صغرى
كصفحة الإنجيل
ومن زمان .. زمان
ومن طويل .. طويل
[أمام قصرها ص ٣٠]

وقوله :

ودون هوانا تقوم تخوم
طوال . طوال كلون المحال
[اندفاع ص ٣٢]

وقوله :

من خلف خلف الهدب المطرق
قطرات فيروز على جبهتي
[زيتية العينين ص ٤٤]

وقوله في وصف البغي :

وفم متسع .. متسع
كغلاف التينة المعتصرة
[البغي ص ٨٢]

٣- وقد يلجأ للتوكيد في معرض الدهشة ، كما في قوله عن التتورة التي ترتديها

المحبوبة :

يا يا مغامرة مصورة
لتلمك الأحداق إن تقعي
[عودة للتتورة المزركشة ص ٣١٤]

وقوله :

كالأرنب .. ما .. ما أصغرنى
يا ربى بين ذراعيه
[الكبريت والأصابع ص ٤٢٣]

٤- وقد يلجأ إليه لبيان التدرج ، في قوله :
إلى أن أغيب وريداً .. وريداً بأعماق منجدل كستنائى
[أحبك ص ٢٢٤]

٥- ونادراً ما يلجأ للتوكيد من أجل تحقيق القافية ، كما في قوله عن رسالة المحبوبة :
مرحباً .. ضيقة الهوى ، بجفونى رقعةً ، عاطفيةً ، سلساله
كل حرف فيها خزانة طيب يا له عطرك النسائي يا له
[رسالة ص ١٣٩]

أو لتحقيق قافية داخلية في قوله :

له .. له .. أطلته
جعلته بطول مدات الطرب
[شعري سرير من ذهب ص ٣٩١]

كان يمكنه أن يقول في السطر الأول : له أنا أطلته ، لكنه لم يكن ليترك نفس التأثير
الموسيقي الحادث مع تكرير " له " .

لكننا عند التأمل في تركيبات التوكيد اللفظي لديه نجد الكثير من مواطن الجودة
والابتكار . ففي استخدامه لها نشعر بالحيوية والخروج على الرتابة المعتادة ؛ فقد يأتي
بالمؤكد تالياً للمؤكد مباشرة ، كما هو الشائع والمعتاد ، ظهر ذلك في قوله :
ترانى أحبك ؟ لا لا محال أنا لا أحب ولا أغرم
[مكابرة ص ٢٢]

وقوله :

ووهبت لليل النجوم بلا حساب .. بلا حساب
[ساعي البريد ص ٢٨٩]

وقوله :

وكل الحكايا التي قد حكينا
نفاق ... نفاق ...
[نفاق ص ٣١٧]

وقد يخرج على هذه الطريقة إلى ما هو أكثر حيوية ومرونة ، ذلك بأن يقطع الكلام بعد المؤكّد ويأتي بالمؤكّد ليستأنف به كلامًا جديدًا مرة أخرى ، فيجعل المتلقي منتظرًا ومتلهفًا لتكملة الجملة وتمام المعنى ، ظهر ذلك في قوله :

أفلي إذن ؟
أفلي أنا تتجملين ؟

[طوق الياسمين ص ٣٢٤]

فالقارئ يبحث بعد قراءة أفلي إذن ؟ عما تعلق به الجار والمجرور ، فيأتي به في السطر التالي بعد أن أكد ليزيد الشوق للإجابة ، وكان للتعبير الذي افتتح به الكلام ممهد لما سيأتي ؛ ليلفت به نظر المتلقي ويشوقه .

وفي قوله :

بدك المليسة كيف أقنعها
أني بها .. أني بها معجب
[بد ص ٤٢٨]

فالقارئ هنا يقرأ " أني بها " فيبحث عن خبر أن ، فيأتي به بعد أن يكرر ويزيد من شوق القاري لمعرفته ، فيذكر نزار أنه به معجب .
وقوله :

لو أني .. لو أني .. بحار
لو أحد يمنحني زورق
[القصيدة البحرية ص ٤٧٩]

حيث آخر خبر " أن " الأولى ليؤكد ويذكره في المرة الثانية كنوع من التشويق ولون من ألوان الإثارة . وقوله :

وتقرّع الكنوس .. بالكنوس
كانها .. كأنها جريمة
[ثمن قصائدي ص ٤٩٨]

حيث يبحث القارئ عن خبر " كان " فيأتي به بعد أن يكرره للتشويق .
وقد يأتي بعكس هذه الصورة ؛ يذكر المؤكّد ويجعله كأنه جملة محورية يستكمل المعنى ثم يكرره كتذييل للمعنى ، فهو في الحالة الأولى يستكمل الجملة الثانية ، لكنه هنا يستكمل الجملة الأولى ، يبدو ذلك في مواضع كثيرة ، منها قوله :

ماذا تصير الأرض لو لم تكن
لو لم تكن عيناك ماذا تصير؟
[رسالة حب صغيرة ص ٢٦٢]

وقوله عند بحثه عن عيناها :

.. عن أعين ..
أمطارها السوداء .. لا تتركني
أرتاح ، لا تتركني
[إلى سانجة ص ٣٠٩]

وقوله :

وددت يا سيدتي
لو كنت أستطيع
حبك يا سيدتي
لو كنت أستطيع
[إلى سانجة ص ٣١٠]

وقوله :

لا تسأليني كيف قصتنا
انتهت . لا تسأليني
[لن تطفئي مجدي ٣٢٨]

وقوله عن خطاب المحبوبة :

قرأته ..
لأربعين مرة قرأته
أعدته ..
لأربعين مرة أعدته
[خطاب من حبيبتي ص ٤٢٤]

وقوله :

تريدين مثل جميع النساء
كنوز سليمان
مثل جميع النساء
[تريدين ص ٥١٤]

وهكذا جاء التوكيد اللفظي لدية لأسباب أبعد من مجرد إزالة الشك من عند المتلقي وكان معظمها تابعاً من الرغبة في مماثلة اللفظ للمعنى ، فعبر هذا التكرار عن بيان الامتداد والتطاول ، أو بيان التراكم ، أو بيان التدرج ، وربما لجأ إليه لبيان الدهشة والتعجب ، أو للتشويق .. إلى آخر هذه الأغراض التي ذكرناها ومثلنا لها عند الحديث عن طريقته في صياغته بأن يبدأ بذكر العنصر المؤكد أولاً ، ثم يكرره في بداية الجملة الجديدة ، أو يجعله محورياً يبدأ به ويختتم به المعنى .

ثانياً : التوكيد بإن

يأتي التوكيد بـ " إن " في المرتبة الثانية من بين قائمة أدوات التوكيد التي يلجأ إليها نزار وبعد التوكيد اللفظي ، فلقد استخدمه في اثنين وثلاثين موضعاً ، أي أن نسبة تكرار هذا العنصر لديه بلغت ١٦% من إجمالي استخدامه لباقي الأدوات .

تذكر كتب اللغة والنحو عند تناولها للنواسخ أن من الحروف الناسخة " أن " بالفتح والتشديد ، وهي بالفعل كذلك ، لكنهم يذكرون أن وظيفتها توكيد المعنى ، شأنها في ذلك شأن إن المشددة : يقول ابن عقيل : " هذا هو القسم الثاني من الحروف الناسخة للابتداء ، وهي ستة أحرف : إن ، وأن ، وكأن ، ولكن ، وليت ، ولعل ، وعدّها سيبويه خمسة ، فأسقط " أن " المفتوحة لأن أصلها " إن " للمكسورة ، كما سيأتي . ومعنى " إن ، وأن " التوكيد " (١)

وفي كتب البلاغة يعدون " أن " وسيلة من وسائل التوكيد وأداة من أدواته ، يقول عبد المتعال الصعيدي : " وأدوات للتأكيد كثيرة ، منها : إن ، وأن ، ولام الابتداء ، ونون التوكيد ، والقسم ، وأما الشرطية ، وأحرف التنبيه ، وأحرف الزيادة ، وضمير الفصل ، والسين وسوف الداخلتان على فعل دال على وعد أو وعيد ، وقد التي للتحقيق ، وإنما " (٢)

وأرى أن " أن " المشددة محمولة على " إن " ، وأن وظيفة التوكيد التي نسبت إليها جاءت قياساً على إن ، لأن أن المشددة ليست في الغالب للتوكيد ، بل إنها تأتي لتكوين مصدر مؤول يمكن أن يحل محل المصدر الصريح كلون من ألوان الاتساع في اللغة ؛ فلا أجد farkاً من ناحية التوكيد بين أن قول القائل : " أسعدني تفوقك " ، أو قوله : " أسعدني أنك متفوق " ، يؤيد هذا الرأي قول ابن هشام في معرض حديثه عن النواسخ : " أن المفتوحة المشددة على وجهين : أحدهما : أن تكون حرف توكيد ، تنصب الاسم وترفع الخبر ، والأصح أنها فرغ عن إن المكسورة ، .. والأصح أيضاً أنها موصول حرفي مؤول مع معموليه بالمصدر (٣) ، ويؤيده أيضاً قول السيوطي في " الإتقان " : إن بالفتح والتشديد على وجهين : أحدهما - أن تكون حرف تأكيد ، وفي تأكيدها خلاف وأرى أنها تكون مصدراً مؤولاً وليست للتوكيد " (٤) .

١ " شرح ابن عقيل على الألفية " ١ : ٢٤٦

٢ " البلاغة العالية " ص ٤٥

٣ ابن هشام الأنصاري جمال الدين " مغني اللبيب " وبهامشه حاشية الشيخ محمد الأمير دار إحياء الكتب العربية / القاهرة ١ : ٣٨ ، ٣٩

٤ السيوطي " الإتقان في علوم القرآن " ٢ : ٢٠٦

هذا ولم يشر المفسرون لكتاب الله تعالى في تفسيرهم للآيات التي وردت " أن " فيها إلى معنى التوكيد ، بل نجدهم يؤكدون على أنها تكون مع معموليها مصدراً له محل من الإعراب ، يقول النسفي في قوله تعالى : ﴿ وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ .. ﴾ [من البقرة ٢٥] : " { أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ } أي بأن لهم جنات . وموضع «أن» وما عملت فيه النصب بـ «بشّر» عند سيبويه خلافاً للخليل وهو كثير في التنزيل " (١). ويقول الزمخشري في تفسيره لقوله تعالى : ﴿ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَنِّي فَضَّلْتُكُمْ عَلَى الْعَالَمِينَ ﴾ [من البقرة ٤٧] : " { وَأَنِّي فَضَّلْتُكُمْ } نصب عطف على { نِعْمَتِي } أي اذكروا نعمتي وتفضيلي { عَلَى الْعَالَمِينَ } على الجم الغفير من الناس " (٢) .

ولمحاولة دراسة "لن" ومعانيها المختلفة عند اللغويين يخوض الباحث بحراً زاخراً من المعاني والتأويلات ، لكنها كلها تدخل في باب التأويلات النحوية أكثر مما تدخل في باب الإضافة الدلالية التي تضيفها للجملة غير التوكيد ، أي أن هذه التأويلات لا تمد الباحث بقدر من المعاني الجانبية التي تضيفها غير التوكيد ، فالرمانى - في حديثه عنها - يذكر مواضع كسر همزتها وأسبابه ، ثم يذكر أوجه الشبه بينها وبين الفعل ، ويثني على ذلك بذكر مجمل تفسير العلماء لمعناها ، وأنها قد تكون فعل أمر من الفعل وأيت أي وعدت فإذا أمرت بالنون الثقيلة مؤنثاً قلت : إن يا هذه ، ومن الفعل أن يثنى : كما في أن الوقت يثنى أي حان ، فإن أمرت مؤنثاً مجموعاً قلت إن كما تقول بعن يا نسوة ، وكذلك إذا أخبرت عن جماعة مؤنثة . وتقول إن يا زيد إذا أمرته بالأنين " (٣)

ويذكر المرادي لها عشرة معانٍ جاء التوكيد على رأسها ، منها ما ذكره الرمانى ، ومنها ما أضافه هو مثل كونها حرف جواب بمعنى نعم ، وكونها فعلاً ماضياً مبنيّاً للمجهول من الأنين ، وكونها أمراً لجماعة الإناث من الأئین، وهو التعب ، وفعلاً ماضياً خبراً عن جماعة الإناث، من الأئین أي التعب ، وأن تكون مركبة من إن النافية وأنا كقول العرب: إن قائم يريدون: إن أنا قائم " (٤)

١ " مدارك التنزيل وحقائق التأويل " ١ : ٢٣

٢ الزمخشري " الكشاف " ١ : ١٣٥ .

٣ ينظر " كتاب معاني الحروف " تحقيق د. عبد الفتاح شلبي دار نهضة مصر للطباعة والنشر بالقاهرة ، ص ١٠٩ وما بعدها

٤ ينظر " الجنى الداني " ص ٤٠٠ - ٤٠٢

وهي كلها كما نرى تأويلات تراثية بعيدة كل البعد عن الاستخدام المعاصر لها ،
وبالتالي لن يعثر الباحث على أي أثر لهذه المعاني عند نزار ، فدراسة النماذج التي
جمعتها تؤكد أنه لم يخرج في استخدامها في الغالب عن المعنى الرئيس لها وهو التوكيد ،
ظهر ذلك في معظم النماذج محل الدراسة ، ويمكن للتمثيل لها بقوله :

لو تقبلين دعوتي . فإنني
محير يبحث عن محيره
[من كوة المقهى ص ١٢٤]

وقوله :

يا نهدي .. إني شمعة
عذراء .. لي شمعة
[شمعة ونهد ص ١٢٦]

وقوله :

إنني سامعٌ نداء قميص
شرس .. زلزل الهوى زلزاله
[رسالة ص ١٤٠]

وقوله :

إنه الآن .. إلي موعدنا
جبهة .. باذخة .. مرتفعة
[الشقيقتان ص ٢٠٢]

وقوله :

إن الشفاه الصابرات أحبها
ينهار فوق عقيقها الجبروت
[مشبوهة الشفتين ص ٣٠٦]

وقوله :

إنني مرساة لا ترسو
جرح بملامح إنسان
[نهر الأحزان ص ٤٠٦]

وقوله :

إنني أحارب بالحروف وبالرؤى
ومن الدخان صنعت كل مشاهدي
[الحسناء والدفتر ص ٤٨٢]

وقوله :

إن الحديقة لا خيار لها
إن أطلعت ورقاً وأغصانا
[بعد العاصفة ٤٨٨]

وقوله :

إني أحبك من خلال كآبتي
وجهًا كوجه الله ليس ي طال
[إلى تلميزة ص ٤٩٣]

ومن المعاني التي أضيفت إلى التوكيد ، والتي نكرت لـ "إن" المشددة معنى التعليل ، ذكره السيوطي في قوله : " إن بالكسر والتشديد على أوجه. أحدها: للتأكيد والتحقيق ... والثاني: التعليل، أثبتته ابن جني وأهل البيان ومثله بنحو: ﴿ واستغفروا الله إن الله غفور رحيم ﴾ ، ﴿ وصل عليهم إن صلاتك سكن لهم ﴾. ﴿ وما أبرئ نفسي إن النفس لأمارة بالسوء ﴾ - وهنوع من التأكيد " (١) وبرغم أن معنى التعليل واضح في الآيات إلا أنني لم أعثر على هذا المعنى في تفسير هذه الآيات عند الطبري ، ولا القرطبي ، ولا النسفي . نلاحظ وجود هذا الدلالة الجانبية عند نزار ، وفي أكثر من موضع ، ويمكن التمثيل لها بقوله :

إليّ اكتبني ما شئت .. إني أحبه وأتلوه شعراً .. ذلك الأدب الحلوا
[اكتبني لي ص ٢٦]

وقوله :

واحرقيني إذا أردت فإني لا أطيق الجمال حين يلين
[امرأة من دخان ص ١٦٢]

وقوله :

سرّحيني .. جمليني .. لوّني ظفري الشاحب إني مسرعة
[الشقيقتان ص ٢٠١]

وقوله :

أجيبي .. أجيبي ما مصير رسائلي
فإني مذ ضيعتها ألف ضائع
[الرسائل المحترقة ص ٤١٨]

وقوله عن عروة الغلالة:

لا نقلعها .. إنها غوايتي المحببة
[ثوب النوم الوردي ص ٢٣٣]

وقوله :

يا أختي ، لا .. لا تضطربي
إني لك صدر وجناح
[القصيدة الشريرة ص ٣٥٣]

وجاء بأن لتحقيق القافية في موضع واحد ، في قوله :

أما أنا فأنسي
أبحث يا مستثمري
عن رجل يحبني

[صوت من الحريم ص ٤٤٤]

وربما أتى بها لتحقيق قافية داخلية في قوله :

واحتضني مثل الشتاء .. فإني
في الهوى لا أطيق ضعف الربيع

[نار ص ٢٥٢]

ثالثاً : التوكيد بالضمير المنفصل

ويأتي استخدام الضمير المنفصل بصوره المختلفة في المرتبة الثالثة ضمن وسائل التوكيد التي لجأ إليها نزار ، والضمير المنفصل يمكن توظيفه كوسيلة من وسائل التوكيد ، ذكره الأستاذ عبد المتعال الصعيدي ضمن وسائل التوكيد كما مثلنا منذ قليل .

وتوكيد الضمير المتصل لفظياً يكون بتكرير معموله معه كما في قولك : مررت بك بك ، ورأيته رأيته ، وجوز النحاة تكريره منفصلاً دون تكرير معموله ، في المرفوع : قمت أنا ، وفي المجرور : مررت بك أنت ، وفي المنصوب : رأيته إياك بضمير النصب المنفصل ، وأجازوا في النصب التوكيد بضمير الرفع المنفصل فتقول : رأيته أنت ورأيتته هو ^(١) ، أما توكيد الضمير المستتر فيكون بالضمير المنفصل ، يقول الزمخشري في تفسير قوله تعالى : ﴿ وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ ﴾ [من البقرة ٣٥] : " السكنى من السكون لأنها نوع من اللبث والاستقرار . و { أنت } تأكيد للمستكن في { اسكن } ليصح العطف عليه " ^(٢) . وذلك هو الشائع في توظيف الضمير للتوكيد.

— ومن أشكال التوكيد ، ومما يدخل في بابها باستخدام الضمير ، وإن لم يندرج تحت نمطيه البارزين : التوكيد اللفظي ، والتوكيد المعنوي — استخدام ضمير الفصل بين المبتدأ والخبر ، نحو قولنا : زيد هو القاتل ، فالقاعدة النحوية تقرر أن " هو " هنا يصح أن تعرب مبتدأ ثانياً ، وخبره القاتل ، وجملة " هو القاتل " تعرب خبراً للمبتدأ الأول .

١ للمزيد عن تفاصيل هذا المبحث يمكن الرجوع إلى " شرح الرضي على الكافية " ٢ : ٣٦٣ وما بعدها .

٢ " الكشف " ١ : ٨١

ولا يعتبر النحاة ضمير الفصل توكيداً ، لأنه لا يجوز لديهم توكيد المظهر بالضمير ، بالرغم من أنه أنسب للتوكيد من أن يكون مبتدأ ثانياً ، ويكون جملة مبهمة " هو القاتل " يخبر بها عن زيد ، وحتى إن اعتبرها النحاة مبتدأ ثانياً فهي من الناحية الدلالية تؤدي في الجملة دور التوكيد ؛ فجملة " زيد هو القاتل " تساوي تماماً من ناحية الدلالة : زيد زيد القاتل ؛ وضمير الفصل هنا يعتبر لوناً من ألوان التوكيد . وهو ما أشار إليه الرضي في شرح الكافية بقوله عنه : " وإنما قلنا إن الفصل يفيد للتأكيد ، لأن معنى : زيد هو القائم ، زيد نفسه القائم ، لكنه ليس تأكيداً " (١) لأنه ليس من الأدوات التي نص عليها للتوكيد اللفظي أو المعنوي .

وإلى هذه الفائدة أشار أيضاً للزمخشري في تفسيره لقوله تعالى ﴿ أُولَئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِنْ رَبِّهِمْ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ﴾ ، [هـ البقرة] " { هُمْ } فصل : وفائدته : الدلالة على أن الوارد بعده خبر لا صفة ، والتوكيد ، وإيجاب أن فائدة المسند ثابتة للمسند إليه دون غيره " (٢) فهو تأكيد إذن من ناحية المعنى لا من ناحية اللفظ .

— ويتعلق بذلك أيضاً ويمثله من ناحية توكيد المعنى الضمير المنفصل بعد أدوات الشرط ، والنحاة يجعلونه فاعلاً لفعل محذوف متعلق بالفعل المذكور ، فإن قال قائل : إذا أنا اجتهدت فسوف أنجح ، فالتقدير عندهم : إذا اجتهدت أنا اجتهدت فسوف أنجح ، والفعل المحذوف يفسره ذلك الفعل المذكور ، ولا يمكن اعتبار ما بعد الأداة مرفوعاً بالابتداء ؛ لأن أدوات الشرط تستوجب أن يتلوها الفعل لا الاسم . وأياً ما كان إعراب الضمير ، وتقدير الفعل المحذوف أو عدم تقديره (٣) فالرأي أن معنى التوكيد واضح تماماً في التعبير بالضمير ، فالفارق بين قول من قال : " إذا اجتهدت نجحت " ، وقوله : " إذا أنا اجتهدت نجحت " يكمن في هذا القدر من التوكيد في الجملة الثانية .

— ومما يدخل كذلك في هذا الباب ويؤدي الغرض كذلك تقديم ضمير الرفع المنفصل على فاعله ، " فإذا قدمت الاسم فقلت : زيد قد فعل وأنا فعلت اقتضى أن يكون القصد الفاعل ، وقولي : القصد : إلى الفاعل يقتضي وجهين : الأول : أن يكون الغرض

١ " شرح الرضي على الكافية " ٢ : ٤٥٧

٢ الكشف ١ : ٢٧

* هناك تفاصيل كثيرة لهذه القضية لم نرد الغوص فيها ، ويمكن لمعرفة المزيد الرجوع مثلاً إلى " الإنصاف في مسائل الخلاف " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع دمشق ٢ : ٦١٥ وما بعدها .

تخصيص ذلك الفعل بذلك الفاعل ، كقولك : أنا كتبت في معنى الأمر الفلاني ، وأنا شفيت في بابه ، والمراد أن تدعي الانفراد بذلك ، وترد على من زعم أنه كان ذلك من غيرك ، والثاني ألا يكون المقصود هو التخصيص ، بل لأجل أن يتقدم ذكر المحدث عنه بحديث أكد لإثبات ذلك الفعل له ، مثل قولهم : هو يعطي الكثير ، فلا تريد الحصر ، بل أن تحقق للسامع أن إعطاء الجزيل دأبه ، وتمكن هذا الحديث في نفس المستمع وتقرره عليه " (١)

إن فالجملـة الخبرية المعيارية الخالية من أية عوامل متعلقة بالمخاطب — من حيث كونه متشككاً أو منكراً — أو ما يمكن أن نطلق عليها اسم " الجملة الحيادية " تكون كما في قولنا : " عدت من المدرسة متأخراً " ، وتوكيد الفاعل فيها يمكن أن يتم بإحدى طريقتين : الطريقة الأولى : نحوية ودلالية في الوقت نفسه بأن نقول : " عدت أنا من المدرسة متأخراً " ، الطريقة الثانية : طريقة دلالية فقط بأن نقول : " أنا عدت من المدرسة متأخراً " وبناءً عليه يمكن أن نضع أيدينا على صور مختلفة للتوكيد يوظف فيها الضمير ، وتخرج عن التوكيد اللفظي أو المعنوي ، أو ما ما يمكن أن نسميه التوكيد النحوي الدلالي ، ومن هذه الأنماط ما يمكن أن نطلق عليها اسم التوكيد الدلالي (٢) ، وهي : استخدام ضمير الفصل بين المبتدأ وخبره ، ومنها أيضاً الضمير المنفصل بعد أداة الشرط ، وثالث هذه الأنماط تقديم الضمير المنفصل على فعله .

وبالعودة إلى النماذج التي وُظف فيها نزار للضمائر المنفصلة ودلالة التوكيد فيها نلاحظ ما يلي :

— جاءت النماذج موضع الدراسة تدلل على أن نزاراً استخدم الضمير المنفصل في خمسة وعشرين موضعاً ، أي أن نسبة استخدامه لها بلغت ١٢, ٥ % من إجمالي استخدامه لصور التوكيد .

— غلبة استخدامه لضمير المتكلم أو المخاطب ، فلا نجده يلجأ إلى ضمير الغائب ، ودائماً ما يلجأ إلى ضمير المفرد أنا وأنت ولا نجده يلجأ إلى ضمائر المثنى أو الجمع إلا في موضع واحد لجأ فيه للضمير " نحن " .

١ د. خليل عمايرة " في التحليل اللغوي " مكتبة المنار بالأردن ، ط ١ سنة ١٤٠٧ / ١٩٨٧ ص ٢١٤ نقلاً عن " نهاية الإيجاز " للفخر الرازي ص ١٥٥-١٥٦
• تمييزاً له عن " التوكيد المعنوي " الذي هو بالنفس والعين ، وبكلا وكلتا ، وبكل وجميع ، والذي ستلي دراسته .

— غلبة استخدامه للتمط الأساسي من التوكيد اللفظي ، وهو ما أطلقنا عليه اسم التوكيد النحوي الدلالي ، يبدو ذلك واضحاً في النماذج موضع الدراسة ، فمن بين النماذج التي رصدتها تبين أنه لجأ إلى الشكل التقليدي للتوكيد بالضمير المنفصل في واحدٍ عشرين موضعاً ، أي أن نسبة استخدامه لهذا الشكل يبلغ ٨٤% من بين الأنماط الأخرى .

لكننا نلاحظ أن أكثر الضمائر المؤكدة لديه هو ضمير الرفع (الظاهر منه والمستتر) ، ومن بعده يأتي ضمير الجر ، ولا نجد أثراً لضمير النصب ، وذلك يتماشى مع طبيعة نزار الذي دائماً ما يلج على إبراز الحدث وفاعله ، ودائماً ما يركز على الفاعل الذي غالباً ما يكون هو — من باب العنصرية الرجولية — فيبرزه ويضع تحته ألف خط ، يبدو ذلك واضحاً في قوله :

أنا .. وأنت .. والهوى
في هذه البقعة ..
أوزع الضوء أنا
وأنت للمتعة ..
[شعة ونهد ص ١٢٥]

أو قوله على لسانها :

أمس انتهى فستاني التفنا
ما همني رأي الرفيقات ؟
يكفي إذا أحببته أنت
[شئون صغيرة ص ٣٨٧]

ونادراً ما نجده يظهر أمامها ضعفه ، أو يبوح بشكوى حبها ، في قوله :

في الحجرة الزرقاء .. أحيا أنا
بعدك ، يا أخت ، أصلي الرياش
[غرفتها ص ٤٠]

وإن تبادل مع محبوبته الأدوار وقامت هي بالحدث فغالباً ما يبرزها لا من باب الفخر بها ولكن من باب العتاب ، وإلقاء اللوم عليها ، وتحميلها لمسئولية ما حدث له من مواقع أو آلام في قوله :

ذهبت أنت لغيري .. وهي باقية .. نبعا من الوهج لم ينشف ولم يمت
[القبة الأولى ص ١٥٧]

وقوله :

مات الحنين . أتسمعين ؟ ومات أنت مع الحنين
[لن تطغني مجدي ص ٣٢٧]

وقوله في توكيد اسم كان :

قولي : أفرغت في ثغري الجحيم وهل
من الهوى أن تكوني أنتِ محرقتي
[للقبلة الأولى ص ١٥٦]

أو من باب تضرعها له ، و توكيد مدى حاجتها إليه ، ومحاولتها إرضاءه ، كما في قوله
على لسانها :

وأبقى أنا
في صقيع إنفرادي
وزادي أنا .. كل زادي
حطام السجائر
[شئون صغيرة ص ٣٧٩]

وقوله :

وان رنّ في بيتنا الهاتفُ
إليه أطيّر
أنا .. يا صديقي الأثير
بفرحة طفل صغير
[شئون صغيرة ص ٣٨١]

وقوله :

وأبقى أنا في ضباب الضباب كأنني سؤال بغير جواب
[شئون صغيرة ص ٣٨٢]

وقوله أيضًا على لسانها :

ما عدت أذكر والجرائق في دمي
كيف التجأت أنا إلى زنديه
[أيظن ص ٤٠١]

ونلاحظ عند نزار الحرية والعفوية التي نجدها في استخدامه للضمير ، فنجده إذا اقتضى
الأمر يفصل بين الضمير المؤكّد والمؤكّد بفاصل ، قد يكون مفعول الفعل في قوله :

أوزع الضوء أنا
وأنت للمتعه ..
[شمة ونهد ص ١٢٥]

وقد يحتاج إلى الفصل ببعض متعلقات الفعل مثل الجار والمجرور ، في قوله :

لواحد .. لواحد
أقعد في الشمس أنا
من سنّة
أفيل أسلاك الذهب
[شعري سرير من ذهب ص ٣٩١]

وأما ضمير الجر فيأتي لديه بالإضافة كثيرًا ، وبحرف الجر قليلا :
من أمثلة الجر بالإضافة قوله :

في أرض بيّارتنا الخضراء في الخليل
أمي أنا الذبيحة المستشهد
[قصة راشيل شوارزنبرج ص ٣٦٠]

وقوله :

أختي أنا نوار
أختي أنا الهتيكة الإزار
[قصة راشيل شوارزنبرج ص ٣٦٠]

وقوله :

شعري أنا قصيدة
حروفها من الذهب
[شعري سرير من ذهب ص ٣٩٠]

وقوله :

وأبقى أنا
في صقيع انفرادي
وزادي أنا .. كل زادي
حطام السجائر
[شئون صغيرة ص ٣٧٩]

وقوله :

سيفي أنا خشب .. فلا تتعجبي
إن لم يضمك يا جميلة ساعدي
[الحساء والدفتر ص ٤٨١]

وتوكيد الضمير المجرور بالحرف نادر لديه ، جاء في موضع واحد ، وهو قوله :

أفلي إذن ؟
أفلي أنا تتجملين ؟
[طوق الياسمين ص ٣٢٤]

هكذا كانت طريقته في توظيف الضمير البارز لصنع النمط الأساسي من التوكيد اللفظي ، أكد على ضمير الرفع (المتكلم والمخاطب المفرد) ، وجاء مرة واحدة ليؤكد ضمير المتكلم الجمع نحن ، ومن بعد ضمير الرفع جاء ضمير الجر ، ولم نجد لديه من بين النماذج موضع الدراسة توكيدًا لضمير النصب .

ولجأ إلى ما أطلقنا عليه اسم التوكيد للدلالي في أربعة مواضع ، أي أن نسبته لديه ١٦% من جملة استخدامه لضمير الفصل . ومن نماذج قوله مقدماً الضمير المنفصل على الفعل :

أنتَ لن تنكري عليّ احتراقي
كلنا في مجامر النار نسوة
[حكاية ص ٢١٤]

وقوله :

أكتب للذين سوف يولدون ..
لهم أنا أكتب .. للصغار
[قصة راشيل شوارزنبرج ص ٣٥٧]

وقوله :

أنت استريحني من هواي أنا
لكن سألتك لا تريحيني
[لا تحبيني ص ٥١٩]

والنمط الثاني من أنماط التوكيد للدلالي بدا لديه في إبرازه للضمير بعد إذا الشرطية في قوله :

إذا أنا حملتها غداً لها ستسعد
[عيد ميلادها ص ٢٨٤]

رابعاً : التوكيد بالنفي والاستثناء

النفي والاستثناء ضرب من ضرب أسلوب القصر ، والقصر معناه لغة الحبس ، ومعناه اصطلاحاً تخصيص شيء بشيء بطريق مخصوص أو بعبارة أخرى : " جعل شيء مقصوراً على شيء بحيث لا يتعداه إلى غيره " (١) فإذا قلنا : " زيد شاعر " فقد شاركه صفة الشاعرية ملايين من الشعراء ، وفي الوقت ذاته لا تؤكد الجملة أنه متخصص في الشعر ، بل قد يكون شاعراً وكاتباً وتاجراً في نفس الوقت ، فإذا أردنا أن نخصه بالشعر دون باقي المهن الأخرى ونجعله مقصوراً عليه قلنا : ما زيد إلا شاعر ، وإذا أردنا أن نخص الشعر به دون باقي الشعراء على سبيل المبالغة أو المجاز قلنا : لا شاعر إلا زيد ، وهكذا .

والقصر لون مهم من ألوان التوكيد في اللغة ، " ومن مزايا القصر أيضاً أنه يُقصد منه تمكين الكلام وتقريره في الذهن ، وسبيله في هذا سبيل التأكيد فيما سبق " (٢) وللqصر طرق كثيرة ، " ولكن المعتد به أربعة ، الأول : إنما ، والثاني : العطف بـ لا وبـل ولكن ، والثالث : النفي والاستثناء ، والرابع : تقديم ما حقه التأخير من خبر أو معمول فعل " (٣) .

واختلف النحويون والبلاغيون حول مكانة هذه الوسيلة — النفي والاستثناء — بين هذه الوسائل التي ذكرناها ، لكن الرأي الشائع أنها في مقدمة هذه الأدوات ، فالسيوطي يجعلها على رأس أدوات القصر ، ثم إنما ، ثم أنما بالفتح ، ثم العطف بـ لا ولكن ، والخامس تقديم المعمول ، ويضيف إليهم ضمير الفصل (٤) ، والشيخ الحملوي يؤكد أن النفي والاستثناء أقوى من إنما ، ويأتي بعدهما العطف بـ لا ، وبـل ، ولكن ، ثم يأتي في ذيل القائمة تقديم ما حقه التأخير (٥) .

ويرى هذا الرأي د. محمد أبو موسى فيقول : " قلنا إن النفي والاستثناء هي الطريق الأم بين طرق القصر ، وأنهم يقيسون عليه غيره ويصطنعونه في توضيح صورة المعنى وتحديد المقصور والمقصور عليه فيقولون مثلاً : إن قولك إنما لك هذا معناه ما لك إلا هذا

١ محمد محمد أبو موسى " دلالات التراكيب " مكتبة وهبة بالقاهرة ط ٢ سنة ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م ص ٤٦

٢ " البلاغة العالية " ص ٤٩

٣ " زهر الربيع " ص ٥٨

٤ يراجع " الإتقان " للسيوطي ٣ : ١٦٧ وما بعدها

٥ يراجع رأيه في " زهر الربيع " ص ٥٩ ، ٦٠

، وقولك إنما فعلته كرهاً معناه ما فعلته إلا كرهاً ^(١) بينما يرى عبد المتعال الصعيدي أن العطف أقوى هذه الطرق في الدلالة على القصر ، ويليه النفي الاستثناء ، ثم إنما ، ثم التقديم ^(٢) .

فالنفي والاستثناء من أهم طرق القصر إن لم تكن أهمها . يستطيع المتكلم أن يقصر صفة على موصوف ، يعني أن هذه الصفة لا يتصف بها إلا هذا الموصوف ، فيقول : ما شاعر إلا زيد ، أو يقصر موصوفاً على صفة فيقول : ما زيد إلا شاعر . " والصفة في هذا الباب ليست الصفة النحوية .. بل هي الصفة المعنوية ، وهي كل ما يدل على معنى يقوم به الغير .. أي يتصف به الغير ، سواء أكان هذا الدال فعلاً كقولك : " ما فعل هذا إلا محمد " والغير هو الفاعل المقصور عليه ^(٣) أو خبراً والمقصود عليه هو المبتدأ كما مثلنا . ويصف السيوطي هذا النوع من القصر — أي قصر الموصوف على الصفة — بأنه : " عزيز لا يكاد يوجد لتعذر الإحاطة بصفات الشيء حتى يمكن إثبات شيء منها ونفي ما عداها بالكلية " ^(٤)

لكننا لا نرى هذا الرأي ، فمن قال إنما في قصر الموصوف على الصفة نثبت صفة لشخص وننفي ما عداها بالكلية ، فنفي ما عداها واجب ولكن فيما يسمح به السياق لا على الإطلاق ، يقول د. محمد أبو موسى : " فقولك : " ليس شوقي إلا شاعراً يعني أنك نفيت عنه كل صفة تتصل بالشعر ، فليس كاتباً ولا خطيباً ولا فقيهاً ، ولا بارعاً في فرع من فروع المعرفة إلا الشعر ، وهذا لا يعني أنك نفيت عنه كونه مصرياً أو غنياً أو فقيراً أو صحيحاً أو عليلاً أو أبيض أو أسود ، وإنما نفيت عنه ما يتصل بالمعنى الذي ذكرته " ^(٥) وذلك ما يجعل هذا النوع من القصر متاحاً وليس بالندرة التي نكرها السيوطي .

١ " دلالات التراكيب " ص ١٢٨

٢ يراجع رأيه في " البلاغة العالية " ٤٩ ، ٥٠

٣ محمد أبو موسى " دلالات التراكيب " ص ٨٩

٤ " الإتيان " للسيوطي ٣ : ١٦٦

٥ " دلالات التراكيب " ص ٩٣

وهذا النوع من القصر لا يكون في الغالب إلا في الاستثناء المفرغ^(١)، " والمقصود عليه يأتي في جميع معمولات الفعل ، وفي المبتدأ والخبر : فالفاعل والملحق به نحو : ما ضَرَبَ إلا زيدَ ، وما ضَرَبَ إلا زيدَ ، وليس منطلقاً إلا زيدَ ، والمفاعيل نحو : ما ضربت إلا زيداً ، وما مرتت إلا بزيد ، وإن نظن إلا ظناً ، وما رأيت إلا يوم الجمعة وإلا قدامك ، وما ضربته إلا تأديباً^(٢)

ويقول عبد القاهر في موقع المختص أو المقصور عليه في الجملة الفعلية : " إنه يقع في الذي يكون بعد [أو غيرها من أسماء الاستثناء أو أفعاله] منهما [أي من الفاعل أو المفعول] دون الذي قبلها [نحو : ما ضرب عمرو إلا زيداً فالمختص المفعول ، وما ضرب زيداً إلا عمرو فالمختص الفاعل] .. واعلم أنك إن عمدت إلى الفاعل والمفعول فأخترتهما جميعاً إلى ما بعد إلا فإن الاختصاص يقع حينئذ في الذي يلي إلا منهما . فإذا قلت : ما ضرب إلا عمرو زيداً ، كان الاختصاص في الفاعل ، وكان المعنى أنك قلت : إن الضارب عمرو لا غيره . وإن قلت : ما ضرب إلا زيداً عمرو ، كان الاختصاص في المفعول ، وكان المعنى أنك قلت : إن المضروب زيد لا من سواه . وحكم المفعولين حكم الفاعل والمفعول فيما ذكرت لك . تقول : لم يكس إلا زيداً جبة . فيكون المعنى أنه خص الجبة من أصناف الكسوة " ^(٣)

١ الكلام في جملة الاستثناء يأتي على ثلاث صور ، أولها أن يكون تاماً موجباً أي ذكر فيه المستثنى منه ، وفيه نفي أو شبهه من نهي أو استفهام ، نحو : نجح الطلبة إلا طالباً ، فما بعد إلا هنا يجب نصبه على الاستثناء ، والصورة الثانية أن يكون تاماً سالباً ، نحو : ما عاد الطلبة إلا طالب فطالب هنا له إعرابان : إما النصب على الاستثناء ، وإما على البدلية من المستثنى منه ، والصورة الثالثة أن يكون ناقصاً سالباً أي محذوف المستثنى منه ، وفيه نفي أو شبهه ، وهذا النوع هو ما يطلق عليه الاستثناء المفرغ أي أن ما سبق إلا تفرغ فيه لما بعدهما أي لم يشتغل بما يطبه ، وهنا يعرب ما بعد إلا حسب موقعه في الجملة كأن يكون خبراً نحو قولنا : وما محمد إلا رسول ، أو فاعلاً في قولنا : ما قام إلا زيد ، أو مفعولاً كما في قولنا : ما رأيت إلا زيداً .. وهكذا . وعند استخدام غير وسوى ، تعرب إعراب ما بعد إلا وينفس الشروط وما بعدهما يكون مضافاً إليهما ، أما خلا وما خلا ، وعدا وما عدا وحاشا وما حاشا فعدا وخلا وحاشا يعربان أفعالا والفاعل فيها محذوف وما بعدهم ينصب على المفعوليه ، وقد يعربان حروف جر وما بعدهم يجر بهما ، أما ما عدا وما خلا وما حاشا فهم أفعال وما بعدهم يأتي منصوباً على المفعولية (شرح ابن عقيل ١ : ٥٩٧ ، مغني اللبيب ١ : ٢١٣ ، شرح الكافية ٢ : ١٠٢)

٢ " شرح الكافية " ٢ : ١٠٢

٣ " دلائل الإعجاز " ص ٩٧

توسع علماء اللغة والبلاغة في الحديث عن القصر وأدواته ، والفارق الدلالي بين كل أداة وغيرها ، وتحدثوا بإسهاب عن النفي والاستثناء ، وأكثر ما أكدوا عليه في دراستهم له صور المختص ومكانه من أجزاء الجملة ، وأنواع القصر وأشكاله ، لكنهم لم يشيروا ضمن هذه الدراسات إلى الفروق الدلالية بين أدوات النفي المختلفة وطرق الاستثناء ، ما بين النفي بـ ما أو لا أو ليس ، وأداة الاستثناء : " إلا " ، أو الأسماء : " غير أو سوى " ، أو الأفعال : عدا وخلا ، وما عدا وما خلا .. إلخ . فالسيوطي مثلا يقول عند الحديث عن أدوات القصر : " أحدها النفي والاستثناء سواء كان النفي بلا أو ما أو غيرهما ، والاستثناء بإلا أو غير ، نحو : لا إله إلا الله ، وما من إله إلا الله ، وما قلت لهم إلا ما أمرتني به " ^(١) دون أن يشير إلى الفوارق الدلالية بين هذه التراكيب ، تلك الفوارق التي يجب أن يضع الباحث يده عليها في إنتاج المبدع ما بين قوله : ما محمد إلا كاتب ، أو : ليس محمد إلا كاتب ، أو : لا يعمل محمد إلا بالكتابة ، وإن هذه الفروق الدلالية لا يمكن استخراجها من معرفة معاني هذه الأدوات ، ولكن داخل هذه التركيبة اللغوية عينها ، أو هذا الشكل النحوي ذاته

فنزار مثلاً لجأ إلى أسلوب القصر بالنفي والاستثناء في ٢١ نموذجاً من ضمن نماذج الدراسة ، أي أن نسبة استخدامه له بلغت ١٠, ٥ % من إجمالي استخدامه لصور التوكيد . وجاءت أنماط النفي والاستثناء بحسب كثافتها على النحو التالي :

١- بلا وإلا

ومن أكثر التراكيب التي يستخدمها في النفي والاستثناء لا وإلا ، استخدمها في سبعة مواضع من إجمالي واحد وعشرين موضعاً .
و (لا) كما يوصفها المرادي ^(٢) على ثلاثة أنواع : لا النافية ، ولا الناهية ، ولا الزائدة ، الزائدة لا تهمنا لأنها لا تصلح في التركيب مع الاستثناء ، فأما لا النافية فلها ثلاثة أقسام : الأول العاملة عمل إن ، وهي لا النافية للجنس . ولا تعمل إلا في نكرة . والثاني العاملة عمل ليس ، ولا تعمل أيضاً إلا في النكرة ، والثالث النافية غير العاملة ، ولها ثلاثة أنواع : عاطفة ، وجوابية ، وغيرهما . لا يهمنها منها العاطفة ولا الجوابية ، وأما غيرهما فهي النافية

١ " الإتقان " ٣ : ١٦٧

٢ ينظر " الجنى الداني في حروف المعاني " ص ٢٩٠ - ٢٩٤

والتي تدخل على الفعل الذي غالبًا ما يكون مضارعًا وتخلصه للاستقبال ، وقد يكون المنفي بها للحال . " وتكون بمعنى " لم " إذا دخلت على ماضٍ كقوله جل ثناؤه : ﴿ فلا صدق ولا صلى ﴾ [٣١ القيامة] ، أي لم يصدق ولم يصل^(١) .

وفي نماذج نزار التي وظف فيها (لا) تبدو معظم هذه الأنواع :
— فقد نفى بـ " لا " النافية للجنس وجعل اسمها مفردًا مبنياً^(*) — واستخدم فيهما كلمة شيء — في موضعين ، الأول قوله :

وانت . لا شيء إلا وعدّ بيال الحقول
[أمام قصرها ص ٢٨]

والثاني قوله :

وأعود .. أعود لطاولتي لا شيء معي .. إلا الكلمات
[كلمات ص ٣٨٩]

— واستعملها نافية عاملة ، ورفع الاسم بعدها لا على أنها تعمل عمل " ليس " ، ولكن رفع ما بعدها بالابتداء ، فـ " لا " تعمل عمل " ليس " ولكن في القليل النادر .
يقول الرماني في حديثه عن معاني " لا " : " ومن العرب من يجعل (لا) بمنزلة ليس كقوله : لا رجل عندك ولا تعمل إلا في نكرة^(٢) ، إلا أن رفعها للمبتدأ ونصبها للخبر لا يكون إلا بشرطين : " أحدهما ألا يتقدم الخبر ، والآخر ألا تدخل عليه [أي الخبر] إلا ، فإن كان واحد من نينك ارتفع ما بعدها بالابتداء والخبر " ^(٣) فدخل إلا قبل الخبر يلغي هذا العمل ؛ وبذلك تصبح لا هنا نافية ، وما بعدها مبتدأ ، جاء هذا التوظيف عند نزار في موضعين ، الأول منهما قوله :

وقال ما قال فلا نجمة
إلا عليها من عبيري عبير
[رسالة حب صغيرة ص ٢٦٢]

١ " الصحابي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامهم شرح وتحقيق : السيد أحمد صقر " من سلسلة الذخائر يوليو ٢٠٠٣م ص ٢٥٧

٢ " لا يخلو اسم " لا " من ثلاثة أحوال ، الحال الأولى : أن يكون مضافاً [نحو " لا غلام رجل حاضر " ، والثاني : أن يكون مضارعاً للمضاف ، أي مشابهاً له ، وهو : كل اسم له تعلق بما بعده : إما بعمل ، نحو " لا طالعا جبلا ظاهرا ، ولا خيرا من زيد راكب " ، وإما بعطف نحو : " لا ثلاثة وثلاثين عندي " وحكم المضاف والمشبّه به النصب لفظاً ، كما مثل ، والحال الثالث : أن يكون مفرداً ، والمراد به - هنا - ما ليس بمضاف ، ولا مشبّه بالمضاف ، فيدخل فيه المثني والمجموع ، وحكمه البناء على ما ينصب به " (يراجع ابن عقيل ١ : ٣٩٦)

٣ " كتاب معاني الحروف " ص ٨٣

٤ " رصف المباني في شرح حروف المعاني " للمالقي تحقيق أحمد محمد الخراط مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق سنة ١٣٩٤هـ ص ٢٦٢

والثاني قوله :

ما أكثر الرجال .. يا سيدي
لا روضة إلا ولها زائر
[قطني الغضبي ص ٤٣١]

والسواو الزائدة هنا للتوكيد كما هو واضح ، وهنا قصر الروضة التي جاءت نكرة للتعميم على زيارتها من قبل الآخرين ، والقصر هنا لا يعطي معنى التخصيص ، بل هو يعرض حقيقة عامة مفادها أن كل روضة لا بد وأن يزورها زائر ، ونلاحظ الاستعارة فيها أن المحبوبة شبهت نفسها بالروضة ولا بد أن يكون لها زائرون .
والمواضع الثلاثة الباقية استخدمها نافية للفعل المضارع ، ولم ينحرف عما قاله القدماء عنها ، أولها قوله :

فأنا لا أملك في الدنيا إلا عينيك وأحزاني
[نهر الأحزان ص ٤٠٤]

والمختص هنا هو المفعول به ، فهو يتجرد عن ملكية الأشياء كلها ، ويثبت فقط ملكيته لعيني المحبوبة وأحزانه ، أي أنه قصر الملكية على العينين ، من قبيل قصر صفة على موصوف . والثاني قوله :

إنني لأقرأ ما كتبت فلا أرى إلا البرودة والصقيع المفزعا
[بريدها الذي لا يأتي ص ٥١٢]

والمختص هنا أيضًا هو المفعول به ، فهو يثبت قدرته على القراءة ، وقدرته على قراءة ما يكتب ، إلا أنه ينفي عنه فهم ما كتب ، أو معرفة جدواه ، فهو لم يعد يمثل عنده إلا البرودة والصقيع الذي لا يفيد ولا ينفع ، فهو هنا قصر الرؤية على البرودة والصقيع من باب قصر صفة على موصوف .

والثالث قوله :

وكتبت شعراً لا يشابه سحره إلا كلام الله في التوراة
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٥]

والمختص هنا هو الفاعل ، فهو قد قصر القدرة على مشابهة كلامه على كلام الله في التوراه ، من قبيل قصر صفة على موصوف ، وهو يقرر أن ما يكتبه كلام ساحر ، بل ويجعله نموذجًا يقاس عليه كل ألوان الكلام ، فلا يجد ما يصلح لمماثلته من هذه الألوان إلا كلام الله في التوراة ، وهو هنا يصل بمعنى التفرد إلى مداه ، وذلك يختلف عما إذا كان المختص هو المفعول بأن يقول : لا يساوي سحره إلا كلام الله ، فيكون كلامه مجرد كلام

ساحر يتنافس مع غيره من أنواع الكلام للوصول إلى كلام الله في التواراة الذي هو النموذج .. وشتان ما بين المعنيين .

٢- المواضع

بعد التركيب بـ " ما وإلا " يأتي التركيب بـ " لم وإلا " ، ورد لديه هذا التركيب في خمسة مواضع .

و(لم) عند المرادي " حرف نفي له ثلاثة أقسام : الأول: أن يكون جازماً، نحو " لم يلد ولم يولد " . وهذا القسم هو المشهور ، الثاني: أن يكون ملغى ، لا عمل له، فيرتفع الفعل المضارع بعده. .. وهي لغة قوم من العرب. وذكر بعض النحويين أن ذلك ضرورة، والثالث: أن يكون ناصباً للفعل ... اغتراراً بقراءة بعض السلف (لم نشرح لك صدرك) بفتح الحاء، وهو عند العلماء محمول على أن للفعل مؤكد بالنون الخفيفة، ففتح لها ما قبلها، ثم حذفت، ونويت ^(١) . وكما هو واضح فإن استخدام " لم " كحرف ملغى لا عمل له قليل ، كما أن استخدامه كناصب للمضارع نادر ، ولا يعتد به .

ويذكر لها الرماني فقط للمعنى الأول ، لكنه يؤكد على أنها " تدخل على المستقبل فتنقل معناه إلى الماضي " ^(٢) ، وربما كان في ذكره للمستقبل بعض الغرابة ؛ لأنها تدخل في الواقع على المضارع وليس على المستقبل ، يقول الشيخ الرضي : " وينصرف المضارع إلى الماضي، بلسم ولما الجازمة " ^(٣) .

ويذكر المالقي الخطأ لدى من قال إنها تدخل على المستقبل وتنقل معناه إلى الماضي فيقول عنها : " فهي من القرائن الصارفة الأفعال المضارعة إلى معنى الماضي ، وإن كان لفظها يصلح للحال والاستقبال ، فمن قال إنها تجزم الأفعال المستقبلية كأبي القاسم الزجاجي فغلط وتسامح لليلة المذكورة " ^(٤)

ومن هذه التعريفات نخلص إلى أن أشهر معاني " لم " أنها جازمة للفعل المضارع وتنقل معناه إلى الماضي .

١ " الجنى الداني " ص ٢٦٦، ٢٦٧

٢ ينظر " كتاب معاني الحروف " ص ١٠١

٣ " شرح الرضي على الكافية " ٤ : ٢٩

٤ " رصف المباني " رصف المباني " تحقيق أحمد محمد الخراط مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ط ١ سنة ١٣٩٤ هـ ص ٢٨٠

وبالنظر إلى توظيف نزار لهذه الأداة نجده لم يخرج عن معناها الأساسي ، وهو الجزم وقلب الزمن ، ومن المصادفة الغريبة أن نجد للجزم والقلب لديه — في النماذج الخمسة التي أفرزها الاختيار العشوائي — قد تسلط على فعل واحد وهو الفعل " بقي " ، ففي هذه النماذج نجد التركيبية " لم يبق " ، رغم أن هذه النماذج من قصائد مختلفة ، النموذج الأول منها قوله :

لم يبق لي منك .. إلا خيط رائحة يدعوك أن ترجعي للوكر .. سيدتي
[القبلية الأولى ص ١٥٧]

والفعل لازم ، والمختص في التعبير هو للفاعل ، فقد قصر البقاء خيط رائحة من المحبوبة ، من قبيل قصر صفة على موصوف .

والثاني يأتي في قصيدة الرسم بالكلمات ، في قوله :
لم يبق نهج أبيض أو أسود
إلا زرعت بأرضه راياتي
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٤]

التخصيص هنا للفعل ، وهو في هذا المشهد يستعرض فحولته وعنتريته ، ومعنى وضع راياته — بل زراعتها — على هذه النهود واضح ولا يخفى على أحد ، والمقصود هنا هو النهج بألوانه والمقصود عليه زراعة الرايات ، من قبيل قصر موصوف على صفة .

ولجأ إلى نفس التركيبية مع إضافة الواو قبل المختص وبعد إلا ، وهذا يجوز للزيادة في تأكيد المعنى فوق الاختصاص ، ويشير إلى معنى التوكيد قول الزمخشري في تفسيره لقوله تعالى ﴿ وَمَا أَهْلَكْنَا مِنْ قَرْيَةٍ إِلَّا وَلَهَا كِتَابٌ مَعْلُومٌ ﴾ [الحجر : ٤] : " { وَلَهَا كِتَابٌ } جملة واقعة صفة لقريّة ، والقياس أن لا يتوسط الواو بينهما كما في قوله تعالى : ﴿ وَمَا أَهْلَكْنَا مِنْ قَرْيَةٍ إِلَّا لَهَا مُنْذِرِينَ ﴾ [الشعراء : ٢٠٨] وإنما توسطت لتأكيد لصوق الصفة بالموصوف ، كما يقال في الحال : جاعني زيد عليه ثوب ، وجاعني وعليه ثوب ^(١) ، بدا هذا في قوله :

لم تبق زاوية بجسم جميلة
إلا ومرت فوقها عرباتي
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٤]

وقوله :

لم يبق طفل يا أبي إلا وجاء
[رسالة جندي في جبهة السويس ص ٤٥٦]

وقوله :

لم يبق فلاح على محراثه .. إلا وجاء
[رسالة جندي في جبهة السويس ص ٤٥٦]

في النماذج الثلاثة قصر موصوف على صفة ، قصر في الأول جسم الجميلة على مرور عرباته ، وفي الثاني قصر الطفل على المجيء ، وفي الثالث قصر الفلاح على المجيء أيضاً .

والتوكيد واضح في هذه النماذج ، لكن حاجته إلى زيادة الواو في هذه التركيبات كانت لسبب آخر يمكن أن يضاف إلى التوكيد ، وهو إقامة التفعيلة ، فهو في النماذج السابقة يسعى إلى تحقيق تفعيلة " متفاعـان " والقصيدتان كما نرى من بحر الكامل ، ويجوز فيه تحويل التفعيلة " متفاعـان " إلى " متفاعـان " بالإضمار ، وهذه التفعيلة تتكون من سببين خفيفين ووتد مجموع ، فالسببان الخفيفان يتحققان بـ ٥/٥/ ، ويبقى الوند المجموع //٥ يحققه بالواو + المقطع الأول من الفعل وهو " مَرَّ " في النموذج الأول ، و" جا " في النموذج الثاني والثالث .

٣- ليس وسوى

لجأ نزار إلى القصر بـ (ليس + سوى) في ثلاثة مواضع .
(ليس) في اللغة " لها أربعة أقسام: الأول أن تكون من أخوات كان فترفع الاسم وتتصب الخبر وأمرها واضح ، والثاني أن تكون من أدوات الاستثناء . ويجب نصب المستثنى بها، نحو: قام القوم ليس زيداً ... الثالث أن تكون مهمله لا عمل لها، وذلك في نحو : ليس الطيب إلا المسك ... عند بني تميم . فإن إلا عندهم تبطل عمل ليس كما تبطل عمل ما الحجازية ... والرابع أن تكون حرفاً عاطفاً على مذهب الكوفيين ، ومن حجتهم قول الشاعر:

أين المفر، والإله الطالب ... والأشرم المغلوب، ليس الغالب

ولم يثبت كونها عاطفة، عند البصريين " (١)

مما سبق نجد أن معظم هذه الأقسام ، وتلك الأعمال لـ " ليس " مختلف حوله ، فمنها ما هو رأي بني تميم ، ومنها ما هو للكوفيين دون البصريين ، وليس من بينها ما هو متفق عليه إلا القسم الأول ، وهو أن تكون من أخوات كان ، وتعمل عملها . وهذا هو ما يهمننا هنا أنها للنفي ، فهذا القسم هو الصالح ليكون استثناءً مفرغاً ، أما باقي الأقسام حتى وإن كانت شائعة فإنها لا تصلح لهذه الوظيفة .

ولا خلاف حول كونها من أخوات كان ، لكنه حدث خلاف بين النحويين في فعليتها أو حرفيتها ، يقول ابن عقيل : " بدأ المصنف بذكر كان وأخواتها ، وكلها أفعال اتفاقاً إلا " ليس " ، فذهب الجمهور إلى أنها فعل ، وذهب الفارسي - في أحد قوليه - وأبو بكر بن شقير - في أحد قوليه - إلى أنها حرف " (١)

أما عن " سوى " فلم يقف للنحاة كثيراً عندها ، إلا أنهم تعرضوا لها ضمناً عند حديثهم عن الألفاظ الدالة على الاستثناء ، منها الاسمان " غير وسوى " ، وعندما يمثلون يلجأون إلى مثلتها " غير " ربما لأن إعرابها بعلامات ظاهرة ، فيسهل التمثيل بها وبيان حركتها ، بخلاف " سوى " التي علامة إعرابها مقدرة ، يقول ابن عقيل : " استعمل بمعنى " إلا " - في الدلالة على الاستثناء - ألفاظ ، منها ما هو اسم ، وهو " غير ، وسوى ، وسوى ، وسواء " ، ومنها ما هو فعل ، وهو " ليس ، ولا يكون " ومنها ما يكون فعلاً وحرفاً ، وهو " عدا ، وخلا ، وحاشا " وقد ذكرها المصنف كلها . فأما " غير ، وسوى ، وسوى ، وسواء " فحكم المستثنى بها الجر ، لإضافتها إليه وتعرب " غير " بما كان يعرب به المستثنى مع " إلا " (٢)

١ شرح ابن عقيل على الألفية ١ : ٢٦٢ ، وهي تشبه الحرف من وجهين : أولهما - دلالتها على ما يدل عليه الحرف فتدل على النفي كـ " ما " مثلاً ، وأنها جامدة لا تتصرف كما أن الحرف جامد لا يتصرف ، وثانيهما - أن الأفعال تدل على حدث في زمان ، وهي لا تدل على الحدث أصلاً ، وما فيها من الدلالة على الزمان مخالف لما في عامة الأفعال ، فالأفعال الماضية تدل على الزمان الذي انقضى ، بينما هي تدل على نفي الحدث الذي دل عليه خبرها في الزمان الحاضر إلى أن تقوم قرينة تصرفه إلى الماضي أو المستقبل . ونشبه الفعل في قبولها لعلامات الفعل ، فيمكن أن يتصل بها تاء الفاعل فنقول : لست ، أو نا الفاعلين ، فنقول : لستنا ، وتقبل كذلك تاء التانيث ، فنقول : ليست .

٢ " شرح ابن عقيل على الألفية " ١ : ٦١٠

وفى المواضع الثلاثة التي استعمل فيها نزل هذه التركيبية لم يشذ عن المعنى الرئيس لـ
ليس ، فى الموضع الأول يقول :

تراكَ عرَفْتَ
بأنى جئت لغير الكتاب
وأنى لست سوى كاذبة
[شئون صغيرة ص ٣٨٢]

فقد قصرها على الكذب من باب قصر موصوف على صفة .
والأبيات على بحر المتقارب ، وتفعيلته " فعولن " ، صنعها بسهولة حيث أسند ليس لتاء
الفاعل فتصبح لست ، لتشكل وتداً مفروقاً /و/ يسبقه بمتحرك (ضمير النصب فى اسم
أن) فتصبح التفعيلة يَ لست = //و/ وهى فعولٌ ، ثم يبدأ التفعيلة الجديدة بـ سوى التى
تمثل وتداً مجموعاً ويتبعه بالمقطع الأول من الكلمة التالية (التى هى مضاف إليه) كا
والتي تشكل سبباً خفيفاً /و/ ، فيكون المجموع من سوى + المقطع كا = //و/و/ ، وهى
فعولن .

وفى الموضع الثانى يقول :

كتبى التى أحببتها وقرأتها
ليست سوى ورق وحر جامد
[الحسناء والدفتر ص ٤٨١]

فقد قصر هنا كتبه على الورق والحرير الجامد ليبين عدم جدواها ، وضرورة عدم الاغترار
بها أو تصديقها ، وهذا القصر من باب قصر الموصوف على الصفة
وفى الموضع الثالث يقول :

أشعر فى قرارتى
أن انتصاراتى التى أزعما
ليست سوى هزيمة
[يوميات قرصان ص ٤٩٤]

حيث قصر انتصاراته المزعومة على كونها هزيمة لبيان مدى قسوة الحقيقة ومرارتها ،
والقصر هنا أيضاً من باب قصر موصوف على صفة .

وتوظيفه لهذا التركيب القصري في الموضعين الأخيرين توظيفاً رائعاً ؛ لأنه أحسن صنعة في خلقه نبذة موسيقية جميلة من هذين العنصرين ، بأن أتبع الفعل ليس بتاء التانيث فأصبحت ليست وتمثلها موسيقياً سبيان خفيفان ٥/٥ ، وبعدها سوى التي تمثل وتداً مجموعاً ٥// ، ويكون مجموعهما ببساطة ٥//٥/٥ أي متفاعلاً أو مستفعلاً ، وتلك هي تفعيلة الكامل في " الحسناء والدفتر " أو الرجز في " يوميات قرصان " . فنزار في استخدامه لهذا التركيب أراد للتوكيد والحصر ، لكنه لم ينس أن يستخرج منه هذا الجانب الموسيقي ، والذي لاحظته وشكل التفعيله بسهولة ويسر من اجتماعهما معاً .

٤- بما وإلا

لجأ إلى هذه التركيبية في موضعين لثتين .

يتعرض المرادي إلى ما ومعانيها بقوله : " لفظ مشترك ؛ يكون حرفاً واسماً . فأما ما الحرفية فلها ثلاثة أقسام : نافية ، مصدرية ، وزائدة . فالنافية قسمان : عاملة ، وغير عاملة . فالعاملة هي ما للحجازية ، وهي ترفع الاسم ، وتتصب الخبر عند أهل الحجاز . قيل : وأهل تهامة . قال صاحب رصف المباني : أهل الحجاز ونجد . وإنما عملت عندهم مع أنها حرف لا يختص ، والأصل في كل حرف لا يختص أنه لا يعمل ، لأنها شابهت ليس في النفي ، وفي كونها لنفي الحال غالباً ، وفي دخولها على جملة اسمية . ولعملها عندهم شروط : الأول تأخر الخبر . فلو تقدم بطل عملها . والثاني بقاء النفي . فلو انتقض النفي بـ إلا بطل العمل . كقوله تعالى ﴿ وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ ﴾ [من ١٤٤ آل عمران] . وروي عن يونس ، من غير طريق سيبويه ، إعمال ما في الخبر الموجب بـ إلا . واستشهد على ذلك بعض النحويين ، بقول مغلص :

وما حق الذي يعثو نهاراً ... ويسرق ليله ، إلا نكالا

الثالث فقد " إن " . فلو وجدت إن بعد " ما " بطل عملها ، نحو : ما إن زيد قائم " (١)

إذن فالنفي أشهر وظائف " ما " ، وهي من أخوات ليس ترفع الاسم وتتصب الخبر بالشروط التي ذكرناها ، وإذا سبق الخبر بـ " إلا " يجوز عندئذ إلغاء عملها ورفع الخبر ، ويجوز إعمالها ونصب الخبر ، فما بعد " إلا " يجوز رفعه أو نصبه .

وعند العودة إلى النموذجين الذين يعبران عن هذا الشكل ، نجد أولهما قوله :

١ " الجنى الداني " ص ٣٢٢ وما بعدها

ما أنت ، حين أريد .. [لا لعبة بلهاء .. تحت فمي وضغط ذراعي
[مصلوبة للنهدين ص ١٧٣]

حيث قصرها على كونها لعبة بلهاء ، والقصر هنا من باب قصر موصوف على صفة .
وهنا نجد أنه ألغى عمل " ما " وجاء بالخبر موقوعًا .
وثانيهما في قوله :

ما المصابيح التي تغلي على فتحتي عينيك إلا فُكّري
[٢٢ نيسان ص ٢٦٥]

حيث قصر المصابيح التي تغلي على فتحتي عينيك ، أي هذا البريق المشع منقصة قصره
على كونه أفكاره ومن صنعه ، والقصر هنا أيضًا من باب قصر موصوف على صفة .
ونلاحظ هنا أضاف الخبر إلى ياء المتكلم فقدر الحركة .

ولجأ بعد ذلك إلى أربع صور استخدم كل واحدة منها مرة واحدة ، وتحدثنا عن مفردات
كل منها وهذه الصور هي :

(لم + سوى) في قوله :

وتطلعت فلم ألمح سوى طبعة الحمرة في فنجانها
[في المقهى ص ٣٧]

حيث نفى بـ " لم " الفعل المضارع فحوّل زمنه إلى الماضي ، وهذا هو العمل الرئيس لـ
لم .

وهنا قصر النظر على طبعة الحمرة ، والقصر هنا من باب قصر موصوف على صفة .

(ليس + إلا) في قوله :

ماذا يقول ؟ يقول :
ليس لسيدي إلا التراب
[ساعي البريد ص ٢٩١]

واستخدم ليس كفعل ناسخ من أخوات كان وقصر الاسم المؤخر ، هنا تأكيد إضافي فوق
القصر ، بتقديم الخبر شبه الجملة على الاسم المعرفة .

هنا قصر ملكية سيده على التراب ، والقصر هنا للمبتدأ من باب قصر صفة على
موصوف .

(١ + سوى) في قوله :

يبني لي قصرًا من وهم لا أسكن فيه سوى لحظات
[كلمات ص ٣٨٩]

وإستخدم هنا " لا " نافية للفعل المضارع ، والمختص فيها هو ظرف الزمان .
وهنا قصر السكن على كونه في لحظات ، قصر موصوف على صفة .

(١ + غير) في قوله :

وأدير مفتاح الحريم فلا أرى في الظل غير جماجم الأموات
[للرسم بالكلمات ص ٤٦٥]

إستخدم هنا لا أيضًا نافية للفعل المضارع ، والمختص هو المفعول به .
وهنا قصر للرؤية — بعد استعراض تاريخه للنسائي — على جماجم الأموات لبيان قسوة ما
وصل إليه حاله من وحدة يجتر فيها تاريخه ومغامراته ، فلا يجده قادرًا على شيء ، وكأن
هذا الماضي يطل برأسه لينتقم منه ويقتص على ما فعله ، والقصر هنا من باب قصر
موصوف على صفة .

خامساً: التوكيد بـ قد

ما يهمننا في هذا المبحث من معاني " قد " معنى الحرفية ، فقد تكون اسماً بمعنى حسب ، وقد تكون اسم فعل بمعنى كفى ، وذلك كله لا يؤدي وظيفة التوكيد التي يتناولها هذا المبحث ، يقول المرادي في حرفيتها : " وأما قد الحرفية فحرف مختص بالفعل ، وتدخل على الماضي بشرط أن يكون متصرفاً ، وعلى المضارع بشرط تجرده من جازم وناصب ، وحرف تنفيس . واختلفت عبارات النحويين في معنى قد . فقيل : هي حرف توقع . وقيل : حرف تقريب " (١)

ويؤكد ابن فارس معنى التوقع مع الماضي بقوله : " قدّ - جواب لمتوقع ، وهي نقيض " ما " التي للنفي ، وليس من الوجه الابتداء بها إلا أن تكون جواباً للمتوقع ، وقوله جل وعزّ : " قد أفلح المؤمنون " على هذا المعنى ، لأن القوم توقعوا علم حالهم عند الله تبارك اسمه فقيل لهم : " قد أفلح المؤمنون " والحقيقة ما ذكرناه " (٢)

ومن معانيها التي تهمننا هنا معنى التحقيق أي التوكيد ، يقول المالقي : " اعلم أن قد حرف إخبار ، إلا أنها أبداً تلزم الفعل ماضياً أو مضارعاً ، فتكون مع الماضي حرف تحقيق نحو قولك : " قد قام زيد " في تقدير جواب من قال : هل قام زيد أو لم يقم ، فـ قد في تقدير الجواب حققت القيام " (٣) .

ويؤكد هذا المعنى أيضاً ابن هشام في معرض ذكره لمعاني قد " الخامس التحقيق ، نحو : ﴿ قد أفلح من رزقناه ﴾ [الشمس ٩] وقد مضى أن بعضهم حمل عليه قوله تعالى ، ﴿ قد يعلم ما أتم عليه ﴾ [من ٦٤] قال الزمخشري : دخلت لتوكيد العلم ، ويرجع ذلك إلى توكيد الوعيد ، وقال غيره في ﴿ ولقد علمتم الذين اعتدوا ﴾ [من البقرة ٦٥] : " قد "

"وتكون مع المضارع حرف توقع تارة وهو للكثير فيها ، كقولك : قد يقوم زيد في تقدير جواب من قال : هل يقوم زيد أو لا يقوم ؟ فإذا قلت في تقدير الجواب : قد يقوم أدخلت الاحتمال وتوقعت القيام"^(١) ، فـ "قد" تأتي إن للتوكيد أو التحقيق قبل الفعل الماضي ، وللتوقع قبل المضارع .

وعند النظر إلى النماذج موضع الدراسة وتوظيف نزار لهذه الأداة ، نجده جاء بها قبل الفعل الماضي للتوكيد وتحقيق المعنى ، وتكررت هذه الأداة لدية في أربعة مواضع ، أي أن نسبة استخدامه لها مفردة كأداة من أدوات التوكيد بلغت ٢,٥% من إجمالي استخدامه لصور التوكيد ، وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بباقي أشكال التوكيد وأدواته عنده .

والتوكيد ظاهر بوضوح في النماذج الثلاثة الأولى ، أولها قوله عن عين المحبوبة :
قد سكن الشيطان أحداقها وأطفأت شهورها عقلها
[مرة ص ٢٤٣]

وثانيها قوله على لسان فتاته مخاطبة أمير النفط الذي يرلودها :
كهوف الليل في باريس قد قتلت مروءاتك
على أقدام مومسة هناك دفنت تاراتك
[الحب والبترول ص ٤٤٨]

وثالثها قوله لفتاته مستعرضا عنتريته وفحولته :
أنا .. أنا .. بانفعالاتي وأخيلتي
تراب نهديك قد حولته ذهباً مدخل
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٣]

وفي الموضعين الأخيرين ربما نلمح معنى آخر من معاني "قد" وهو معنى التقريب ، أي تقريب الماضي من الحال^(٢) . أولها قوله إلى المحبوبة :
قد كان تغرك مرة ربي فأصبح خادمي
[إلى أجيرة ص ٣٤٧]

والثاني قوله :

قل لي - ولو كذباً - كلاماً ناعماً قد كاد يقتلني بك التمثالُ
[إلى تلميذة ص ٤٩١]

١ "رصف المباني" ص ٣٩٢

٢ ينظر ابن هشام "مغني اللبيب" ١: ١٧٠

سادساً: التوكيد المعنوي

لجأ نزار إلى التوكيد المعنوي في خمسة مواضع ، أي أن نسبته بلغت لدية ٥, ٢% من إجمالي استخدامه لوسائل التوكيد وأدواته . والتوكيد كما قلنا إما أن يكون بتكرير اللفظ ، وهو ما أطلق العلماء عليه اسم " التوكيد اللفظي " ، وإما أن يكون بتكرير المعنى لا اللفظ ، وهو ما أطلقوا عليه اسم " التوكيد المعنوي " ، وهو يأتي : إما لرفع توهم مضاف إلى المؤكد ، ويكون بالنفس أو العين مضافتين إلى ضمير يعود على المؤكد ويطابقه في النوع والعدد ، نحو قولنا : " جاء زيد نفسه " فـ " نفسه " توكيد لـ " زيد " ، وهو يرفع توهم أن يكون التقدير " جاء خبر زيد أو رسوله " وكذلك " جاء زيد عينه " . وإما لرفع توهم عدم إرادة الشمول ، ويكون ذلك بـ كلا وكلتا مضافتين إلى ضمير للمثنى ، وكل جميع مضافتين إلى ضمير للجمع ، نحو : " جاء الطالبان كلاهما " ، و " تعرفت على الفتاتين كليهما " ، وفي الجمع نقول : " جاء للطلبة كلهم " ، و " تعرفت على الرجال جميعهم " (١)

وعند العودة إلى نماذج التوكيد المعنوي عند نزار نجد أنه أكد في أربعة نماذج من الخمسة بـ " كل " وفي النموذج الخامس أكد بـ " جميع " .

التوكيد بـ كل :

أكد بها اسماً ظاهراً في موضعين ، أولهما قوله :

خيرات صدرك كلها من بعض بعض مواسمي
[إلى أجيرة ص ٣٤٧]

والثاني قوله :

فأين مضت تلك العذوبة كلها وكيف مضى الماضي وكيف تبدلا ؟
[مرثاة قطرة ص ٥٠٣]

لكننا نلاحظ أنه أكد بـ " كل " العذوبة ، وهي لفظ معنوي مفرد ، لا يتحقق فيه شروط اللفظ الجمع الذي يجوز تأكيده بـ كل أو جميع إلا إذا قصدنا أجزاء هذه العذوبة وأنواعها ، وما إلى ذلك مما يمكن تجزأته ، وذلك ما يقصده ابن عقيل بقوله : " يؤكد بكل وجميع ما كان ذا أجزاء يصح وقوع بعضها موقعه ، نحو " جاء الركب كله ، أو جميعه ، والقبيلة كلها

١ يراجع " شرح ابن عقيل " ٢ : ٢٠٦ وما بعدها ، " شرح الرضي على الكافية " ٢ : ٢٥٨ وما بعدها ، الخصائص ١ : ٢٦٧ وما بعدها .

أو جميعها، والرجال كلهم أو جميعهم، والهندات كلهن أو جميعهن " ولا نقول: " جاء زيد كله " (١).

والمعنى ذاته يؤكد الزمخشري بقوله: " ومتى أكدت بكل وأجمع غير جمع فلا مذهب لصحته حتى تقصد أجزاءه، كقولك قرأت الكتاب كله، وسرت النهار كله وأجمع " (٢)، ويبدو ذلك جلياً في نصب كله على التوكيد في قوله تعالى: ﴿إِنَّ الْأَمْرَ كُلَّهُ لِلَّهِ﴾ [من ١٥٤ آل عمران] ، فالقاعدة إذن أن " للتوكيد بهذه الألفاظ يستلزم أن يكون المؤكد إما جمعاً له أفراد ، وإما مفرداً له أجزاء " (٣)، وأظن أن العنوبة في المثال السابق من النوع الثاني ، أي المفرد الذي له أجزاء .

أكد بـ " كل " كذلك ضميراً في موضعين ، أولهما قوله :

قوافل الأقمار من رسمه
وما تبقى كله رسمي
[لنا محرومة من ٣٥]

والثاني قوله :

إني أريحك من عناء رسائل
كانت نفاقاً كلها وتصنعاً
[بريدما الذي لا يأتي من ٥١٣]

حيث أكد في الجملة الأولى ضمير الرفع المستتر ، وهو فاعل الفعل " تبقى " ، وأكد في الجملة الثانية الضمير الرفع المستتر ، وهو اسم كان ، وقد أكدهما مباشرة دون الحاجة إلى ضمير منفصل كما هو الشأن مع النفس والعين (*) ، وذلك يجوز مع كل وجميع .
لكن الملاحظ أنه فصل في الجملة الثانية بين التوكيد والمؤكد بمعمول الفعل (خبر كان) .

١ " شرح ابن عقيل ٢: ٢٠٨

٢ " المفصل في صنعة الإعراب " تحقيق د. علي أبو ملجم دار مكتبة الهلال ببيروت ط١ سنة ١٩٩٣ م ص ١٤٧.

٣ إلياس ديب " أساليب التأكيد في اللغة العربية " دار الفكر اللبناني ط١ سنة ١٩٨٤ ص ١٣

• إذا أكد الضمير المرفوع توكيداً معنوياً بالنفس أو العين فلا بد من توكيده أولاً بضمير رفع منفصل ، نقول : زيد ذهب هو نفسه وعينه، والقوم حضروا هم أنفسهم وأعيانهم، والنساء حضرن هن أنفسهن وأعيانهن ، وأما المنصوب والمجرور فيؤكدان مباشرة ، نقول : رأيت نفسه ومررت به نفسه ، وكذلك عند توكيد الضمير بكل وجميع فلا يشترط التوكيد أولاً بضمير منفصل .

التوكيد بجميع : أكد بها في موضع واحد ، وهو قوله :

لم تستطيعي - بعد - أن تفهمي
أن الرجال جميعهم أطفال

[إلى تلميزة ص ٤٩١]

حيث أكد الاسم الظاهر " للرجال " وهو اسم لجمع له أجزاء ، فلا خلاف حول إمكانية توكيده بـ " جميع " . وأرى أنه فضل جميع في هذه الجملة لأنها أكثر مناسبة للتفعيلة " متفاعِلن " ، وهي تفعيلة الكامل المقبوضة ، لكن هذه التفعيلة ما كانت لتتحقق إذا لجأ إلى اللفظ البديل ، وهو " كل " .

سابعاً : التوكيد بإن واللام

" اللام " تأتي مع " إن " لزيادة التوكيد ، يقول الخطيب القزويني : وإذا كان غرض المخبر بخبره إفادة المخاطب أحد الأمرين فينبغي أن يقتصر من التركيب على قدر الحاجة فإن كان المخاطب خالي الذهن من الحكم بأحد طرفي الخبر على الآخر والتردد فيه استغنى عن مؤكدات الحكم ، كقولك : جاء زيد وعمرو ذاهب ، .. وإن كان متصور الطرفية متردداً في إسناد أحدهما إلى الآخر طالباً له حسن تقويته بمؤكد كقولك : لزيد عارف ، أو إن زيدا عارف ، وإن كان حاكماً بخلافه وجب توكيده بحسب الإنكار فتقول : " إني صادق " لمن ينكر صدقك ، ولا يبالغ في إنكاره ، و" إني لصادق " لمن يبالغ في إنكاره " (١)

وهذه اللام هي لام الابتداء ، لكنها مع وجود " إن " تأخرت أو ترحلت لعدم جواز توالي أداتين من أدوات التوكيد ، ويعلل الرماني تأخيرها وعدم تأخير " إن " بقوله : " وكانت اللام أولى بذلك لأنها غير عاملة وإن غاملة ، فكان تقديم العامل أولى " (٢) . يقول المرادي في استعراضه لمعاني اللام : " القسم الرابع : لام الابتداء . وهي اللام المفتوحة ، في نحو : لزيد قائم . وفائدتها توكيد مضمون الجملة . قال الزمخشري وغيره : ولا تدخل إلا على الاسم ، والفعل المضارع . ومثلوا دخولها على المضارع ، بقوله تعالى

١ " الإيضاح في علوم البلاغة " ص ١٣ ، ١٤
٢ كتاب معاني الحروف " ص ٥١

﴿ وَإِنْ رَبُّكَ لَيَحْكُمُ بَيْنَهُمْ ﴾ وهو صحيح، لأن اللام الداخلة في خبر إن هي في الأصل لام الابتداء ^(١) .

" وأما دخول هذه اللام على الأسماء في بعض المواضع كقولك : " إن في الدار زيداً " ، وقول الله عز وجل : ﴿ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَعِبْرَةً لِّمَن يَخْشَى ﴾ [٢٦ النازعات] وما أشبه ذلك . فقد قلنا إن أصل دخولها كان في أول الكلام كما شرحنا ، فلما تقدم الخبر وقع اسم إن موقع خبرها جاز دخول اللام عليه لزوال العلة التي من أجلها لم تدخل عليه ، وهي الجمع بين مؤكدين في مكان واحد ^(٢) .

وعند العودة إلى النماذج التي لجأ فيها نزار لهذه التركيبية اللغوية نجده يستخدمها في موضعين اثنين ، أي أن نسبة استخدامها له ١% . ، الأول قوله :

إني لأرفض أن أكون مهرجاً
قرمًا .. على كلماته يحتال
[إلى تلمیذة ض ٤٩١]

والثاني قوله :

إني لأقرأ ما كتبت فلا أرى
إلا البرودة والصقيع المفزعاً
[بريدھا الذي لا يأتي ص ٥١٢]

ونلاحظ من النموذجين ما يلي :

— بالنسبة للصياغة نرى أنه لم يخرج عن الاستعمال الشائع لـ إن واللام ، وهو أن تدخل على خبر إن وهو هنا جملة فعلية فعلها مضارع ، ويؤكد ابن هشام شيوع هذا الاستخدام بقوله : " وتدخل باتفاق في موضعين ؛ أحدهما : المبتدأ نحو : ﴿ لَأَنْتُمْ أَشَدُّ رَهْبَةً ﴾ [من ١٣ الحج] والثاني بعد إن ، وتدخل في هذا الباب على ثلاثة باتفاق : الاسم ، نحو : ﴿ إِنَّ رَبِّي لَسَمِيعٌ الدَّاعِئُ ﴾ [من ٣٩ إبراهيم] ، والمضارع لشبهه به ، نحو : ﴿ وَإِنْ رَبُّكَ لَيَحْكُمُ بَيْنَهُمْ ﴾ [من ١٢٤ النحل] ، والظرف نحو : ﴿ وَإِنَّكَ لَعَلَى خَلْقٍ عَظِيمٍ ﴾ [٤ القلم] ^(٣) .

١ " الجنى الداني " ص ١٢٤

٢ " كتاب اللامات " لأبي القاسم عبد الرحمن بن إسحق تحقيق : مازن المبارك دار الفكر - دمشق ط ٢ سنة ١٩٨٥ م ص ٧٧

٣ " مغني اللبيب " ١ : ٨٥

— أنه لجأ إليها بعد " إن " في النموذج الثاني لهدف آخر غير التوكيد ؛ ذلك أن المعنى أو السياق كان لا يستدعي التوكيد بهذا الشكل المكثف ، فلا أجد سبباً لتوكيد قراءته لكل ما كتبه ، لأنه لا يوجد داعٍ يستوجب الشك أو الإنكار من جانب المتلقي في هذه الحقيقة .
ربما كان الشك والإنكار في اعتباره لكل ما كتبه برودة وصقيعاً ، قدفع هذا الإنكار بالنفي والاستثناء ، أما قراءته لما كتبه فتلك حقيقة كان من الأنسب أن تعرض بأسلوب خبري خالٍ من المؤكدات ، وذلك ما جعلني أجزم بأن يكون لجأ لهذه التركيبية لهدف عروضي وهو صنع تفعيلة الكامل " متفاعِلن " من " إنَّ والضمير = سببين خفيفين ٥/٥ ، ثم يتبعهما باللام التي تمثل متحركاً وبعدها همزة المضارعة المتحركة مع ساكن الصوت الأول من الفعل لَأَقْ = وتداً مجموعاً ٥// .

ثامناً : التوكيد بالقسم

أسلوب القسم يتكون من جملة القسم وجملة جواب القسم ، وجملة القسم تشتمل على فعل دال على القسم نحو : أقسم أن أفعل كذا ، أو أقسم بالله أن أفعل كذا ، ويحذف الفعل إذا كان المقسم به مسبقاً بأداة القسم ، وهي على التوالي الباء والواو والتاء ، نقول : بالله لقد عاد زيد ، أو ورب الكعبة لقد فاز عمرو ، أو تالله لينتقم الله من الظالمين .
وفي هذا الترتيب للأدوات حكمة ، لأن الباء هي الأصل فيها ، ثم الواو ، ومن بعدها تأتي التاء ، يفصل هذا الكلام الزمخشري بقوله عن معاني الواو : " وواو القسم مبدلة عن الباء الإلصاقية في : أقسمت بالله ، أبدلت عنها عند حذف الفعل ، ثم التاء مبدلة عن الواو في " تالله " خاصة ، فالباء لأصالتها تدخل على المضمر والمظهر ، فنقول : بالله ، وبك لأفعلن كذا ، والواو لا تدخل إلا على المظهر لنقصانها عن الباء ، والتاء لا تدخل من المظهر إلا على واحد لنقصانها عن الواو " (١)

وعند العودة إلى نماذج القسم عند نزار في العينة المختارة نجد أنه لجأ إليه في موضعين ، أي أن نسبة استخدامه لهذا الأسلوب يبلغ لديه ١% من بين وسائل التوكيد الأخرى ، الأول جاء في قوله :

١ " المفصل " ص ٣٨٣ ، وينظر كذلك " كتاب معاني الحروف " ص ٦١ ، " رصف المباني " ص ٤٢٠ ، " الصاحبي " ص ١٥٦

والله إن سألتنني نجمة
قلعتها من أفقها .. فاطلبي
[على الغيم من ٩٩]

والثاني جاء في قوله :

والله لو بحث بأي حرف
تكس الليلك في الدروب
[حبيتي ص ٢٥٠]

ونلاحظ على هذين للنموذجين ما يأتي :

- استخدم نزار فيهما الواو وأقسم بالله ، وهنا لم يشذ عما هو شائع في القسم .
- ربما خرج نوعاً ما عما هو شائع في استخدامه جملة جواب القسم في النموذجين جملة شرطية ؛ وذلك لأن الشائع أن تكون جملة جواب القسم جملة خبرية .

ومن وسائل التوكيد النادرة لديه ، ولتي لم ترد إلا مرة واحدة ، أي أن نسبة استخدامه لها ٥,٠ %

التوكيد بإن + قد

ظهر هذا التركيب في قوله :

إن كفرت سيدتي
بعهدي الوثيق
فقل لها إنك قد
رضعت من عروقي
[مانيكور ص ٢٢٠]

تحدثنا عن مفردات هذه التركيبية : " إن وقد " وطريقة التوكيد بهما والجمع بينهما هنا للزيادة في درجة التوكيد ، بأن أكد الاسم بعد إن ، وجاء بخبره جملة فعلية فعلها ماض أمكن توكيده بقد ، وذلك فيما أرى هو الشكل أو الصيغة المتعارف عليها للجمع بين إن وقد في جملة واحدة ، يبدو ظاهراً أنه لا بد من تأخير أحدهما وترك الآخر يتصدر الجملة ، فتصدرها العامل منهما ، وهو " إن " بالطبع ، وتأخر الذي ليس له عمل نحوي في الجملة ، والشأن في ذلك كالأشأن في تأخير لام الابتداء وتقديم إن عند الجمع بينهما . لكن من الناحية العملية أراها تختلف عن ذلك للتأويل ؛ حيث كانت الجملة قبل التوكيد : فقل لها : رضعت من عيوني ، ثم كان التوكيد للفعل بـ قد = فقل لها : قد رضعت من عيوني ، وكان يمكن أن يزيد التوكيد باللام فيقول : فقل لها : لقد رضعت من عيوني دون الحاجة

إلى الفصل ، ولكنه أراد التوكيد بأن فتطلب ذلك اسمًا لها فكان لا بد من إظهار ضمير الرفع المستتر في الفعل [أنت] وقلبه إلى ضمير متصل ، فكانت الكاف = إنك قد رَضَعْتَ .

التوكيد باللام

في قوله :

لأخافُ تأكلك الحروف
بجبهتي فتجذبيني
[لن تطفئي مجدي ص ٣٢٧]

هنا أكد الجملة بلام الابتداء التي أدخلها على الفعل المضارع ، وذلك يجوز وذكرناه من قبل ، ونؤكد هنا بقول المالقي عن معاني اللام للمفردة : " القسم الرابع : غير الزائدة غير العاملة أن تكون للتأكيد أي لتمكين المعنى في النفس ، ولها في ذلك ثلاثة مواضع ، الموضع الأول : أن تدخل للابتداء في المبتدأ وما حل موضعه من الفعل المضارع له ، فالمبتدأ نحو قولك : لزيد قائم ولعبد الله خارج ، والفعل المضارع نحو ليقوم زيد " (١)

التوكيد باللام + قد

في قوله :

" لقد أحبت شاعراً "
وتمضغ النساء في المدينة القديمة ..
قصتنا العظيمة
[ثمن قصائدي ص ٤٩٨]

في هذا المثال اجتمعت اللام وقد وهذه اللام في " لقد " ليست لام الابتداء بل هي فرع منها ، فهي لام القسم ، يقول الرماني : ومن لام الابتداء قولك : لعمر ك ، وتكون اللام جواباً للقسم ، وتلزمها إحدى النونين ، وذلك نحو قولك : لتخرجن ... وإذا دخلت لام القسم على الفعل الماضي كانت معها قد كقولك : والله لقد قام زيد " (٢) .

١ " رصف المباني " ص ٢٣١
٢ " كتاب معاني الحروف " ص ٥٤

التوكيد بـبل

في قوله :

نوار مر عليك وانفتحت
أزراه ، لأفبك بل قبا
[يا بيتها ص ٢٧٦]

يدخل هذا النوع من العطف ضمن الصور المختلفة لأسلوب القصر ولقد تعرضنا لها في بداية هذا المبحث ، و" بل " حرف عطف يشرك ما بعده مع ما قبله في الإعراب ، ولكن لا يشركه في المعنى ، بل تقرر للحكم لما قبله وتثبت نقيضه لما بعده ، ومن هنا جاء معنى التخصيص والتوكيد ، وقد تعطف جملة على جملة ، أو ومفردًا على مفرد ، وذلك ما يهمننا هنا ، " فإن كان بعد نفي نحو: ما قام زيد بل عمرو، أو نهي نحو: لا تضرب زيدًا بل عمرًا، فهو لتقرير حكم الأول، وجعل ضده لما بعده . ففي المثال الأول قرر نفي القيام لزيد ، وأثبتته لعمرو. وفي المثال الثاني قرر النهي عن ضرب زيد، وأثبت الأمر بضرب عمرو" (١) وهنا يؤكد تأثير فصل نوار لا على المحبوبة بل عليه هو . والعطف هنا كما نرى عطف مفرد على مفرد ، والمفرد هنا هو ضمير الجر ، ولا يعطف عليه مباشرة ، بل لا بد من إعادة عامل الجر كما في قولنا : " مررت بك وبزيد " ولا يجوز " مررت بك وزيد " (٢) وذلك ما فعله نزار أن كرر حرف الجر " في " قبل المعطوف وهو ضمير الجر المتصل للمتكلم [الياء] ، وهو في هذا الاستخدام لم يخرج عن اللغة المعيارية ، ولم يشذ عليها .

التوكيد بالمصدر

المصدر : هو اسم الحدث الجاري على الفعل ، كضرب وإكرام (٣) ، وهناك خلاف كبير بين الكوفيين والبصريين حول أصل الاشتقاق أهو المصدر أم الفعل ، فـ " ذهب الكوفيون إلى أن المصدر مشتق من الفعل وفرع عليه .. والبصريون أن الفعل مشتق من المصدر وفرع عليه " (٤) .

١ الجنى الداني ص ٣٩، ويمكن مراجعة " بل " في : رصف المباني ص ١٥٣ ، وكتاب معاني الحروف ص ٩٢

٢ يراجع " شرح ابن عقيل على الألفية " ٢ : ٢٢٩

٣ ابن هشام " شرح شذور الذهب " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الفكر القاهرة ص ٢٨١

٤ ابن الأنباري أبو البركات بن أبي سعيد " الإنصاف في مسائل الخلاف " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، سنة ١٩٥٣م ، المسألة رقم ٢٨ ١ : ٢٣٥

وحسباً لهذا الخلاف أعيد وأكرر أن جذر الكلمة هو أصل اشتقاق الفعل الماضي والمصدر .

ويكون المصدر مؤكداً إذا كان مفعولاً مطلقاً ، لذلك يعرف ابن عقيل المفعول المطلق بأنه المصدر المنتصب توكيداً لعامله ، أو بياناً لنوعه أو عدده ، نحو " ضربت ضرباً ، وسرت سير زيد ، وضربت ضربتين " (١) وما يهمننا من المفعول المطلق النوع الأول المؤكد لعامله (*) .

وشرط المفعول المطلق أن يكون مشتقاً من لفظ فعل مذكور ، نحو: أكل محمد الطعام أكلاً أو نام نوماً ، أو مصدر ، نحو : ضربك للطفل ضرباً يؤلمني ، أو وصف ، نحو : أنا الضارب اللص ضرباً ، وقد يشتق من لفظ فعل محذوف " ومنه قولهم سقياً ورعياً وخيبة وجدعاً وعقرأ وبؤساً وبعداً وسحقاً وحمداً وشكراً لا كفرأً وعجباً " (٢) ، وأما المصدر النائب عن المفعول المطلق فلنبايته شروط سنتناولها بعد الحديث عن المفعول المطلق .

" ولا يجوز تثنية المصدر المؤكد لعامله ، ولا جمعه ، بل يجب إفراده ، فتقول : " ضربت ضرباً " ، وذلك لأنه بمثابة تكرار الفعل ، والفعل لا يثنى ولا يجمع " (٣) .

وعند العودة إلى شعر نزار والنماذج التي اقتطفناها من التوكيد ، نراه يلجأ إلى المفعول المطلق في موضع واحد ، وهو قوله :

هذا غلافي القرمزي
يكاد يلتهب التهاب
[ساعي البريد ص ٢٩٠]

ونلاحظ في هذا النموذج ملحوظتين :

أولهما : أنه لجأ اضطرارياً إلى تسكين المفعول المفعول المطلق " التهاب " وكان حقه النصب ، وسكنه لتحقيق القافية ، هذا التسكين ربما أفسد قيمة التوكيد فيه حيث أشعرنا أن الكلام مبتور ، وربما بحث القارئ في السطر التالي عن تكملة له .

٢ شرح ابن عقيل ١ : ٥٥٧

* من العلماء من يرى أن المفعول المطلق بكافة أشكاله من شأنه توكيد العامل ، فيختص به فقط النوع الأول ، بينما يضاف إلى هذا العمل بيان النوع أو العدد في النوعين الآخرين . راجع " أساليب التوكيد في اللغة العربية " إلياس ديب دار الفكر اللبناني ط ١ تشرين الأول سنة ١٩٨٤م ص ١٢٨ ، وهذا الرأي لا يمكن القول به لأنه يتنافى مثلاً مع قول الرضي عن المفعول المطلق المؤكد : المراد بالتأكيد المصدر الذي هو مضمون الفعل بلا زيادة شئ عليه ، ومن وصف أو عدد (شرح الرضي على الكافية ١ : ٢٩٨) فالمتبين للنوع أو العدد إذن لا يصح أن يكون مؤكداً أو عدداً .

٣ " المفصل في صناعة الإعراب " ص ٥٦

٤ " شرح ابن عقيل " ١ : ٥٦٢

وثانيهما : أنه أكد به فعلاً مسبوقاً بفعل من أفعال المقاربة ، فوجود هذا الفعل أصلاً يتنافى مع عمل التوكيد ، فعامل التوكيد ضعف إذن من ناحيتين ، الأولى من تسكين المفعول المطلق ، والثانية من تصدر الجملة بفعل مساعد يدل على المقاربة ، فكيف لي أن أؤكد فعل لم يتأكد حدوثه بالفعل ؟!

التوكيد بالنائب عن المفعول المطلق^(١)

وهناك ألفاظ تتوب مناب المصدر وتعامل معاملته في التوكيد لعلاقة بينها وبينه ، وذلك بأن يكون اللفظ المستخدم مرادفاً للمصدر ، نحو : فرحت جزلاً ، أو وصفاً له ، نحو : تتقدم الصناعة سريعاً ، أي تقدماً سريعاً ، أو ثوعه ، نحو : عاد الجندي القهقري ؛ وجلس القرفصاء ، أو آلتته كقولنا : ضربت اللص سوطاً أو قذيفة ، أو الإشارة إليه ، نحو : ضربته هذا الضرب ، أو ضميره ، نحو " ضربته زيدا " أي : ضربت الضرب ، أو عدده ، نحو : ضربته عشرين ضربة ، أو لفظة كل أو بعض أو ما شاكلهما مضافة إلى المصدر ، نحو : أحببته كل الحب ، وكرهته بعض الكره .

وعند العودة إلى نماذج التوكيد لدى نزار نلاحظ أنه لجأ إلى التوكيد بنائب المفعول المطلق في موضع واحد ، وهو قوله على لسان محبوبته :

تمنيت كل التمني
صديقي .. لو اني
أظل .. أظل عليلاً
لتسأل عني

[شئون صغيرة ص ٣٨٠]

نلاحظ أنه استخدم " كل " وأضافها إلى المصدر ، وهو في ذلك لم يخرج عن الاستخدام الشائع للنائب عن المفعول المطلق ، أو لم يخرج عن أشكاله المعهودة وأنواعه المتعارف عليها .

التوكيد بحرف الجر الزائد

لجأ نزار إلى التوكيد بالباء الزائدة في موضع واحد ، وهو قوله :
عودي لأملك .. ما أنا بحمامةٍ فغريزة الحيوان تحت قناعي
[مصلوبة النهدين ص ١٧٣]

١ يمكن مراجعة هذا البحث في : " شرح ابن عقيل " ١ : ٥٦١ ، و " المفصل " ص ٥٥

والسبب تزداد للتأكيد ، يقول ابن هشام عن حروف الجر الزائدة : والزائد إنما دخل في الكلام تقويه له وتوكيداً ، ولم يدخل للربط " (١)

ويذكر المالقي عن معاني الباء للزائدة " من مواضع زيادة الباء الموضع الثالث : خبر ما ، نحو قولك : ما زيد بقائم ، قال الله تعالى ﴿ وما هم بمؤمنين ﴾ [من ٨ البقرة] ، وقوله تعالى : ﴿ وما ربك بظلام للعبيد ﴾ [٤٦ فصلت] (٢)

أما الرماني فإنه يذكرها بشيء من التفصيل بقوله : " وتزداد مع حرف النفي كقولك : ما زيد بقائم ، وليس عبد الله بخارج ، وفي زيادتها هاهنا ثلاثة أوجه : أنها دخلت لتوكيد النفي ، ... ، فجاءوا بالباء لتكون إشعاراً بأن أول الكلام نفي ، وهذا قول عامة البصريين ، والثاني : أن الخبر لما بعد حرف النفي جاءوا بالباء ليوصلوه بها إلى حرف النفي ، والثالث أن النفي إنما يقع عن إيجاب ، فكان قولك : " ما زيد قائماً " جواب من قال : إن زيذا قائم ، فإن قال : إن زيذا لقائم ، قلت أنت : ما زيد بقائم ، فالباء بإزاء اللام وما بإزاء إن " (٣) .

وخلاصة هذه الأقوال أنها للتوكيد سواء مع طول الكلام أم مع قصره ، ومع تقدير استفهام عن جملة بـإن واللام لم مع عدم تقديره .

ونزار في استخدامه لها زائدة لم يخرج عن الشكل أو الهدف الذي قرره لها العلماء ، ولم يشذ عن طريقتهم في استخدامها .

١ " مغني اللبيب " ١ : ١٦٦

٢ " رصف المباني " ص ١٤٨

٣ " كتاب معاني الحروف " ص ٤١

المبحث الثاني: الأنماط الجبرية

لجأ نزار إلى بعض الأشكال اللغوية التي أراد بها تأكيد معناه ، وهي ليست من الطرق المعتادة في اللغة المعيارية ، حيث نجده يلجأ إلى هذه الطرق الجديدة التي سنتناولها بالتفصيل في الصفحات التالية في ستة وثلاثين موضعاً ، أي أن نسبة التجديد لديه في هذا المجال تبلغ ١٨ % .

من هذه الأنماط غير التقليدية للتوكيد :

أولاً- التوكيد بالتجانس اللفظي

ورد التوكيد بالتجانس اللفظي لديه في أربعة وعشرين موضعاً ، أي أن نسبة استخدامه لهذا العنصر بلغت ١٢ % . وهذا النوع من للتجانس اللفظي يختلف عما هو شائع لدى علماء البلاغة باسم المجانسة أو الجناس والتجانس ، ذلك الذي يراد به اتفاق اللفظين في نوع وعدد وترتيب وضبط الحروف مع اختلافهما في المعنى كما في قوله تعالى : ﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ ﴾ [من ٥٥ الروم] حيث قصد بالساعة الأولى يوم القيامة ، وبالساعة الثانية الساعة الزمنية ، وذلك ما أسموه بالجناس التام ، وأما إذا اختلف في المعنى وعنصر آخر من هذه العناصر فهو ناقص كأن يختلف اللفظان في المعنى وفي نوع الحروف ، كقول أبي فراس :

من بحر شعرك أعترف وبفيض علمك أعترف

فالجناس هنا بين أعترف وأعترف .

ولقد توسع العلماء في ذكر أنواع الجناس ، وقننوا له القواعد الكثيرة ، والتي لا يتسع المجال إلى ذكرها هنا فاكثفينا بالمعنى العام وبالشكل العام ، وتركنا لمن أراد الاستزادة العودة إلى كتب البلاغة(*) ، وذلك لأن الجناس الذي أردناه ورصدناه عند نزار ليس من هذه الأنواع التي أشار إليها علماء البلاغة ، فهو جناس يمكن أن يسمى جناس اشتقاق ،

* يمكن العودة مثلاً إلى كتاب " البديع في نقد الشعر " لأسامة بن منقذ ص ١٢ وما بعدها ، تحقيق د. أحمد أحمد بدوي - د. حامد عبد المجيد مطبعة البابي الحلبي ، وأنواعه عنده ثمانية ، هي : التجنيس المغاير ، والمماثل ، وتجنيس التصحيف ، والتحريف ، والتصريف ، والترجييع ، والعكس ، والتركيب ، وهو عند الشيخ الحملاوي في كتابه " زهر الربيع في المعاني والبيان والبديع " ص ١٦٠ وما بعدها ، وأنواعه لديه لفظي ومعنوي ، واللفظي منه التام والمضارع واللاحق والمحرف وجناس القلب ، والمعنوي منه جناس الإضمار وجناس الإشارة .

ويختلف عن الجنس البلاغي الذي أشرنا إليه اختلافاً جوهرياً يكمن في أن هذا النوع من الجنس عند نزار يتفق فيه اللفظان في المعنى ، فهو أقرب إلى التوكيد اللفظي من الجنس البلاغي ؛ ولذلك لا نجده يترك الآثار الجمالية التي يتركها هذا النوع من الجنس البلاغي ، حيث يكون من آثاره ودوافع استخدامه إثارة ذهن المتلقي ولفت انتباهه لاستخراج الفارق الدلالي بين اللفظين المتشابهين أو المتطابقين ، أو إحداث جرس موسيقي تطرب له الأذن . بينما التجانس اللفظي عند نزار يكون لهدف آخر وهو توكيد المعنى عن طريق الإلحاح في إبرازه ، ولكن بصورة مختلفة ، ويكون هذا الإبراز عن طريق : الإضافة ، وإسناد الفعل إلى فاعل مشتق من حروفه ، والوصف ، والجملة الاسمية من مبتدأ وخبر متجانسين ، واسم التفضيل .

١- الإضافة :

من أشهر التراكيب اللغوية التي يلجأ إليها نزار ليضيف إلى المعنى لونا من التهويل والمبالغة ذلك التركيب الإضافي ، حيث يضيف ما يريد أن يهوله أو يضخمه أو يؤكد به إلى مضاف إليه من نفس حروفه فحبه لمحبيبته ليس الحب بل هو حب الحب ، وسعادته سعادة السعادة ، وانتقامه انتقام الانتقام .. وهكذا ، وردت هذه التركيبة اللغوية لديه في خمسة عشر نموذجاً .

وللقدماء رأي في هذا النوع من الإضافة ، فالإضافة لا تصلح على حد قول ابن عقيل إلا بتقدير من أو في أو اللام بين المتضايقين ، " فيتعين تقدير " من " إن كان المضاف إليه جنساً للمضاف، نحو " هذا ثوب خز، وخاتم حديد " والتقدير: هذا ثوب من خز، وخاتم من حديد .

ويتعين تقدير " في " إن كان المضاف إليه ظرفاً واقعاً فيه المضاف، نحو " أعجبنى ضرب اليوم زيدا " أي: ضرب زيد في اليوم .. فإن لم يتعين تقدير " من " أو " في " فالإضافة بمعنى اللام، نحو : " هذا غلام زيد ، وهذه يد عمرو " أي : غلام لزيد، ويد لعمرو" ^(١) بينما الإضافة التي أشرنا إليها عند نزار لا تتدرج تحت نوع من هذه الأنواع ؛ حيث لا يمكننا تقدير من أو في أو اللام بين المتضايقين لأنهما من نفس اللفظ ، فذلك من

١ " شرح ابن عقيل على الألفية " ٢ : ٤٣

باب إضافة الشيء إلى نفسه ، وهو ما رفضه العلماء ولم يقرّوه ، يقول الزمخشري :
" والذي أبوه من إضافة الشيء إلى نفسه أن تأخذ الاسمين المعلقين على عين أو معنى
واحد كالليث والأسد ، وزيد وأبي عبد الله ، والحبس والمنع ونظائرهن فتضيف أحدهما
إلى الآخر فنلك بمكان من الإحالة " (١) ، ويقول ابن جني توكيداً لهذا المعنى ورفضاً لهذا
النوع من الإضافة : " لأنه غير مستقيم إضافة الشيء إلى نفسه ، وإنما امتنع ذلك من قبل
أن الغرض في الإضافة إنما هو التخصيص والتعريف ، والشيء لا تعرفه بنفسه ، لأنه لو
كان معرفة بنفسه لما احتيج إلى إضافته ، وإنما يضاف إلى غيره ليعرفه " (٢)

لكننا مع ذلك لا ننكر ما لهذا التركيب الإضافي من جمال ، وما له من قيمة معنوية
توكيدية ، ستظهر في النماذج التي اهتمت إليها ، وهي كثيرة ، منها قوله :
أنا بقايا البقايا من عهد جر الذبول
[أمام قصرها ص ٢٩]

فالمعنى أنه ليس البقايا ، بل بقاياها ، أي أنه ما بقي من البقايا ، وتلك مبالغة في بيان
التفتت والضياع ، أمام المحبوبة وجمالها الذي تتضاءل بجانبه الأشخاص والأشياء .
وقوله :

وودعت تاريخ تاريخها وضّعت زمانها من زمان
[سيمفونية على الرصيف ص ٥٥]

والمعنى هنا واضح بأنه لم يضيع تاريخها فقط ، بل لو كان لهذا التاريخ تاريخ فهو قد
ضيعه ، والمبالغة هنا ظاهرة أيضاً في بيان أنه ضيع كل ذرة من ذرات هذا التاريخ وكل
لحظة من لحظاته .
وقوله :

ووراء الوراء ثمة خيط أكلت منه حلمة حمقاء
[إلى رداء أصفر ص ١٢٨]

وفي إضافته وراء إلى الوراء إضافة دلالية تبين مدى العمق ومدى النظرة التي تتوغل في
الأشياء وتغوص في الأبعاد لتبين مدى تأثير هذه الحلمة الحمقاء وامتداد هذا التأثير وعمق
مداه ، وذلك بالطبع يبين مدى قوته وعنف من بعثه .

١ الزمخشري " المفصل في صناعة الإعراب " ص ١٢٢
٢ ابن جني " سر صناعة الإعراب " تحقيق : مصطفى العقّا - محمد الزفزاف - إبراهيم مصطفى - عبد السلام أمين
مطبعة مصطفى البابي الحلبي / القاهرة ١ : ٣٤

وقوله :

فالناس لو أبصرونا قالوا : دخان الدخان

[كيف كان ص ٢٠٣]

والإضافة هنا أيضاً أضفت إلى التعبير جانباً دلاليًا واضحًا ، فالمبالغة في الضياع والتلاشي ظاهر لا يمكن إنكاره ، حيث إنهم لم يتحولوا إلى دخان فحسب ، بل إلى ذرات ذرات هذا الدخان ، ويمكن تقريب هذا للمعنى بطريقة رياضية بأن شيئاً قد تحول إلى النصف ، يكون بذلك قد صغر ، أما إذا تحول إلى نصف النصف فيكون قد وصل إلى الربع ، وفي ذلك مبالغة في الصغر .

وهكذا فالتعبير لديه في بيان الضالة والصغر يكون بإضافة الجزء إلى نفسه بمثابة ضرب هذا الجزء في نفسه ، وهو بذلك يتضاعف ويتضاعف .

وقوله :

ألا سقى الله أياماً بحجرتها كأنهن .. أساطير الأساطير

[أثواب ص ٢١٥]

فالأيام التي يحكي عنها بحجرة المحبوبة لا تمثل له بعض الأساطير ، ولكن أساطير الأساطير ، وكأنه أراد بالإضافة أنها خلاصة الأساطير ، أو ما يمكن أن يسمى حقاً أساطير من أنواع الأساطير التي يعرفها .

ومثل ذلك أيضاً — في بيان ذات الشيء وكنهه وخلاصته — قوله :

أنا - عفو عينيك - أنت كلانا
ربيع الربيع عطاء العطاء

[أحبك ص ٢٢٥]

فهما لا يمثلان — من وجهة نظره — الربيع أو العطاء ، بل خلاصة الربيع الحق ، ولب العطاء ومادته الأولى ، وذلك بالفعل أجمل وأكثر تأثيراً مما لو قال : كلانا ربيع وعطاء .

وقوله :

أحبك فوق ظنون الظنون
فلا تسألي

[نحت ص ٢٣٥]

فالمبالغة واضحة هنا أيضاً حيث إنه يحبها حباً يفوق تصورها ويجاوز ظنونها ، بل ظنون الناس جميعاً ، بل هو يتجاوز المادة الأولية التي صنع منها الظن .. إذن فلا مجال مطلقاً لإدراك كنهه أو طبيعة هذا الحب طالما أن هذه مواصفاته وخصائصه .

وقوله :

أنا عيناك ، أنا كنتهما قبل بدء البدء ، قبل الأعصر
[٢٢ نيسان ص ٢٦٥]

هنا يبين مدى ارتباطه بالمحبة ، وتلك العلاقة الأزلية القديمة بينه وبينها ، فيبين أنه كان عيني محبوبته لا منذ البدء ، وذلك هو المعتاد والتعبير الشائع " في البدء كانت الكلمة " ، لكنه أراد أن يبالغ أكثر بأن جعل هذه العلاقة قبل البدء ، بل هي قبل بدء البدء أي قبل أن تتكون للوحدات الأولى من البدء ، وذلك فيما أظن يدل على القدم المطلق ، والبدء الذي لا بدء قبله .

ولو أردنا المزيد لما عجزنا عن تخريج مثل هذه التركيبات وبيان أوجه المبالغة فيها ، وإذا لم يكن القدماء قد أقروها ، بل منهم من استهجنها ، فإن لها عند التأمل جوانب كثيرة من للجمال ، والإضافات الدلالية التي تحسب لنزار ، ويحسب له استخدامهما لها وتوظيفها والتوسع فيها رغم رفض القدماء لها ، واعتبارهم لها من الإضافات المرفوضة .

٢- بإسناد الفعل إلى فاعل من نفس حرفه :

ظهر ذلك في تعبيره عن حنينه الزائد لمحبوبته بقوله :
وتلتفت الستائر في حنين وتذهل لوحة ويجوع جوع
[حبيبة وشتاء ص ٤٦]

حيث لم يشعر هو بالجوع ، بل إن الجوع ذاته شعر به ، والجوع هنا يشير إلى الشوق إلى المحبوبة ، فإذا كان الجوع نفسه قد جاع ، فما باله هو ؟ فمن باب أولى أن يكون قد قتله الجوع وقضى عليه . هذا المعنى وتلك المبالغة القصوى ما كانت لتتحقق لو أسند الجوع إلى فعل آخر .

وربما أعجبه هذا التعبير فكرره في قوله
يا انضفار الرخام .. جاع بي الجوع لدى رفة الردا المسحوب
[إلى ساق ص ١٢٧]

ليعبر به أيضاً عن استبداد الشوق به إلى المحبوبة .

وقوله :

ويموت الموت ويستلقي مما عاناه المصباح
[القصيدة الشريرة ص ٣٥٣]

حيث أسند الفعل يموت إلى الموت للمبالغة في إبرازه وتوكيد حضوره ، وبيان مدى الصمت المطبق والتلاشي في أبعاد الزمان والمكان .

وقوله :

فأين مضت تلك العذوبة كلها وكيف مضى الماضي وكيف تبدلا ؟
[مرثاة قطرة ص ٥٠٣]

كان يمكن أن يقول : كيف مر الماضي ، لكنه لم يكن ليترك نفس الإحساس بالانقضاء وبالغيباب كما تركه باستخدام هذا الفعل المشتق من الماضي ، وكأنه إلحاح منه على إبراز معنى الانقضاء والزوال .

٣- بالوصف : أي بوصف ما يريد أن يبرزه من لفظ بصفة مشتقة منه ، ويكون كأنه كرره مرة أخرى ، ولكن بصورة لا يمكن اعتبارها توكيداً لفظياً ، بل هو قريب منه ، في قوله :

وجلست في ركن ركين
تتسرحين
[طوق الياسين ص ٣٢٣]

فالركن يدل على الاستكانة والهدوء وطول الجلوس ، فكان يوافقه الوصف الركين الذي فيه معنى الشدة مع الأشياء والوقار والرزانة مع الأشخاص ، وبالتالي وصف الركن بالركين مناسب من ناحية المعنى ، كما أنه أضاف إلى المعنى العام توكيداً ما كان ليضيفه لو أنه لجأ إلى وصف آخر من مادة أخرى .

٤- بالجملة الاسمية من مبتدأ وخبر متجانسين

كما في قوله :

يراودني وينكر ما ادعاه فأرجع والجروح لها جروح
[الموعد المزور ص ٢٠٨]

حيث جعل للجروح جروحًا ، وقوله : " فأرجع والجروح لها جروح " معناها هنا أنني أرجع وجراحي قد زادت عما كانت عليه ، لكن التعبير بأن الجراح قد زادت يعتبر تعبيرًا شائعًا ومتداولًا ، وليس له الرنين أو التأثير النفسي للتعبير البديل المستخدم وهو : والجروح لها جروح .
وقوله في نفس المعنى :

ويكسر نهد واقعه ويثور ،
فللجرح جراح
[القصيدة للشريرة ص ٣٥٢]

لكن التعبير هنا وكما هو ظاهر من قراءة هذه القصيدة مملوء أكثر بدلالات الإثارة والشهوة الجنسية القائلة ، وفي التعبير من الجماليات الدلالية والصوتية والبلاغية مثل سابقه .

٤- باسم التفضيل

لجأ نزار إلى التوكيد بالتجانس اللفظي باسم التفضيل في موضع واحد وهو قوله :

أريدك
أعرف أنني أريد المحال
وأناك فوق ادعاء الخيال
وفوق الحياة فوق المنال
وأطيب ما في الطيوب
وأجمل ما في الجمال
[اندفاع ص ٣١]

واستخدامه لاسم التفضيل هنا هو استخدام جديد ؛ حيث لا يقارن به بين المحبوبة وغيرها من بنات حواء ، فهي لديه ليست أطيب من كل المتطويات ، ولا أجمل من كل الجميلات بل تجاوز هذا المعنى إلى ما هو أبعد منه وأعمق بأنها أطيب ما في الماد الخام للطيب ، وأجمل ما في المادة الخام للجمال ، أي أنها خلقت - في عينيه - من أنقى أنواع الطيب وأسمى أشكال الجمال .

ثانياً. التوكيد بالعدد ألف

من الألفاظ التي تعبر عن المبالغة عند نزار والشائع لديه كلمة ألف ، حيث لجأ إليها ليعبر عن الكثرة والمبالغة في أحد عشر موضعاً ، أي أن نسبة استخدامه لهذا النوع من التوكيد بلغت ٥,٥ % .

و"الألف" من الأعداد التي تعبر في اللغة العامية عن الكثرة ، ولو تصفحنا كتب الأمثال لوجدنا العديد منها مما يدل على ذلك ، كما في مجمع الأمثال للميداني : " ألف مجيز ولا غواص " (١) ، و" سكت ألفاً ونطق خلفاً " ، أي سكت ألف سكتة ثم تكلم بخطأ (٢) ، كذلك عبر رب العزة بالألف عن الكثرة ، كما في قوله تعالى : ﴿ وَمِنَ الَّذِينَ أَشْرَكُوا يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّرُ أَلْفَ سَنَةٍ ﴾ [من البقرة ٩٦] ، وذلك يؤكد الألووسي في تفسيره لهذه الآية بقوله : وقيل : هي (لو) للشرطية أشربت معنى التمني ، ومعنى { أَلْفَ سَنَةٍ } الكثرة ليشمل من (يود) أن لا يموت أبداً ، ويحتمل أن يراد ألف سنة حقيقة والألف العدد المعلوم من الألفه ، إذ هو مؤلف من أنواع الأعداد بناءً على متعارف الناس " (٣) .

وفي ذلك دليل آخر على شيوع هذا الرقم واستخدامه لبيان الكثرة . وبالتالي فاستخدام نزار له لهذا المعنى يكون مطرداً مع ما تعارف عليه لدى العرب ، لجأ إليه للتعبير عن الكثرة في أحد عشر موضعاً ، منها قوله :

لنا بظل الظل فسقية وألف ميعاد . لنا أول
[كم للدائيل ص ٢٨١]

وقوله :

قُتِلت ألف مرة
غرقت ألف مرة
صليت فوق حائط النهار
[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١٠]

وقوله :

أعرف أني عائد .. بالذهب الكثير
بألف كنز مذهل مثير
[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١٣]

١ الميداني ، أبو الفضل أحمد بن محمد " مجمع الأمثال " تحقيق : جان عبد الله توما ، دار صادر ، بيروت ط ١ سنة ١٤٢٢هـ / ٢٠٠٢م ، ١ : ١٨٩

٢ السابق ٢ : ١٢٦

٣ " روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني " مطبعة بولاق ط ١ سنة ١٣٠١هـ ، ١ : ٢٧٠ ، ٢٧١

وقوله :

يدك التي حطت على كتفي
كحمامة .. نزلت لكي تشرب
عندي تساوي ألف مملكة
يا ليتها تبقى ولا تذهب
[يد ص ٤٢٧]

وقوله :

يا لاعبًا في السيرك .. يا مهرجًا
بألف وجه مستعار ألف دور متقن
[صوت من الحريم ص ٤٤٢]

وقوله :

مارست ألف عبادة وعبادة
فوجدت أفضلها عبادة ذاتي
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٦]

لكنه لجأ إلى التجديد في استخدامه لهذا العدد ، حيث نجده يدخله في تركيبات لغوية عفوية خرج به عن الإطار العام الذي أقره العرف اللغوي له ، من هذه الأشكال في التجديد :

١- أنه قد لا يذكر التمييز ، وربما لكي يعطي الفرصة أكثر للمتلقي كي يبحث عن التمييز لمناسب والمراد ، بدا ذلك في قوله :

الشمس .. نائمة على كتفي
قبلتها ألفًا ولم أتعب
[يد ص ٤٢٧]

والتمييز هنا يمكن أن يكون : قبلتها ألف قبله أو ألف مرة أو غيره مما يمكن أن يرد على ذهن المتلقي .

٢- أنه في بعض الأحيان لا يذكر تمييز هذا العدد بالشكل الذي أقره العلماء له ، فالتمييز لا بد له من أن يكون لفظًا نكرة جمعًا مجرورًا بالإضافة للأعداد من ٣- ١٠ ، ومفردًا منصوبًا للأعداد من ١١- ٩٩ ، ومفردًا مجرورًا بالإضافة للمئة والألف ومضاعفاتها ، ذكر ابن عقيل في تمييز الألف : بقوله " والحاصل : أن العدد المضاف على قسمين : أحدهما : مالا يضاف إلا إلى جمع ، وهو : من ثلاثة إلى عشرة . والثاني : مالا يضاف إلا

إلى مفرد، وهو: مائة، وألف، وتثنيتهما، نحو " مائتا درهم، وألفا درهم "، وأما إضافة " مائة " إلى جمع فقليل ^(١)

وفي النماذج السابقة التي تعرضت لها الدراسة كان نزار ملتزماً بشكل التمييز المعتاد والمستعارف عليه لهذا العدد ، لكنه هنا نجده يخرج عن هذه السيمتريّة ، ويعطي لنفسه بعض الحق في توظيف هذا العدد في أشكال لغوية أخرى ليست معتادة :

فقد يأتي بعد الألف بالفعل ، في قوله :

شفتان للتدمير يا لي منهما بهما سعدت وألف ألف شقيت
[مشبوهة الشفتين ص ٣٠٧]

أو قوله :

أنا ألف أحبك فابتعدي عني عن ناري ودخاني
[نهر الأحزان ص ٤٠٦]

وقد يذكر بعده أي مكمل آخر من مكملات الجملة ، كالظرف ، في قوله :

ليقول لي : مولاي ليس هنا
مولاه ألف هنا
[حبل ص ٣٤٠]

١ " شرح ابن عقيل " ٢ : ٤٠٧

النتائج

يقرر البلاغيون أن التوكيد يأتي دائماً لدفع شك أو إزالة إنكار ، وذلك يبدو فيما أرى واضحاً في اللغة المنطوقة الذي يتعامل بها للمتخاطبون وجهاً لوجه ، ويبدو من المتلقي علامات الدهشة أو الإنكار فيسارع المخاطب باللجوء إلى وسائل التوكيد المختلفة ، أما في اللغة المكتوبة فلا بد ألا يقتصر الهدف من هذه الوسائل على إزالة الشك أو دفع التوهم ، بل تضاف إليها أسباب أخرى يجب للبحث عنها ، وذلك ما لاحظته بعض العلماء كحديث الخطيب القزويني عن استخدام الضمير المنفصل كوسيلة من وسائل التوكيد وفي المدح والافتخار ، أو إرجاع عبد القاهر للجرجاني لاستخدام " إن " إلى دفع الظن عن نفس المتخذ ذاتة وليس شكاً في المتلقي .

ومبحث التوكيد من المباحث الواسعة والمتشعبة ؛ لذلك فقد تناثرت وسائله وأدواته بين كتب البلاغة وكتب النحو كما ذكرنا ؛ ومن هنا جاءت الصعوبة في تناوله أو الإلمام به ، ولذلك أيضاً اكتفينا بتناول الأنماط التراثية التي وردت بصورة من الصور لدى نزار ، وتركنا منه ما لم يرد لديه ثم أتبعنا ذلك بالأنماط الجديدة التي لم ترد لدى القدماء ، وجاء ترتيب الأنماط التراثية كالتالي :

في المرتبة الأولى يقع التوكيد اللفظي حيث يمثل لديه ٣٢, ٥ % من إجمالي استخدامه لباقي الأدوات ، انطلق فيها من التوكيد ، ولكن برزت لديه معه دلالات جانبية أخرى كان مصدرها رغبته دائماً في مشكلة لفظه لمعناه ، من أشهر هذه الدلالات الجانبية :

بيان مدى التراكم والتكدس للماديات أو المعنويات ، وبيان مدى الامتداد والتناول .
ولجأ إلى التوكيد اللفظي في معرض الدهشة ، ولبيان التدرج ، ولجأ إليه في النادر لتحقيق القافية الخارجية أو الداخليه ، وهو في كل الاستخدامات مطرد مع طريقة القدماء في استخدامهم له ، ومتوافق مع اللغة المعيارية .

لكن بدا لديه بعض التحرر والانطلاق والحيوية في استخدامه له ، جاء هذا التحرر في أشكال ، أهمها أنه قد يقطع الكلام بعد المؤكد ويأتي بالمؤكد ليبدأ به الكلام مرة أخرى ؛ ليشوق المتلقي انتظاراً لتمام المعنى ، وقد يعكس الصورة فيذكر المؤكد ويجعله كأنه جملة محورية يستكمل المعنى ثم يكرره كتذييل له .

وبعد التوكيد اللفظي يأتي التوكيد بـ "إن" بنسبة ١٦% من إجمالي أدوات التوكيد ،
توقف البحث عند الفارق بين "إن" و"أن" ، وأن التوكيد يكون بإن المكسورة المشددة لا
بأن المفتوحة ، وتعرض هذا المبحث لخلاف القدماء حول هذه القضية ، ولمعاني إن وتعدد
التأويلات التراثية البعيدة كل البعد عن الاستخدام المعاصر لها .

أثبت المبحث أن نزاراً لم يخرج في استخدامه لها عن معناها الرئيس وهو التوكيد ، اللهم
إلا في معنى واحد وهو التعليل ، وجاء بها لتحقيق القافية في موضعين فقط .

وفي المرتبة الثالثة يقع التوكيد بالضمير المنفصل بصوره المختلفة ، بلغت
نسبة استخدامه له ١٢,٥% من إجمالي استخدامه لأنواع التوكيد ، تعرضت الدراسة إلى
الضمير وكيفية توكيده ، وكيفية استخدامه هو أيضاً وسيلة من وسائل التوكيد ، فهذا النوع
من التوكيد إن لم يندرج تحت نمطي التوكيد المشهورين اللفظي والمعنوي فإنه توكيد يمكن
أن نسميه توكيداً دلالياً ، ومن الأنماط التي صاغها نزار للتوكيد بهذا الضمير : استخدامه
فاصلاً بين المبتدأ وخبره ، وذكره بعد أدوات الشرط ، وتقديره على فاعله .

بدا كذلك عند نزار غلبة استخدامه لضمير المتكلم أو المخاطب ، فلا نجده يلجأ إلى ضمير
الغائب ، ودائماً ما يلجأ إلى ضمير المفرد أنا وأنت ولا نجده يلجأ إلى ضمائر المثنى أو
الجمع إلا في موضع واحد لجأ فيه للضمير "نحن" . وأظهرت الدراسة كذلك غلبة ضمير
الرفع (الظاهر منه والمستتر) ، ومن بعده يأتي ضمير الجر ، ولا نجد أثراً لضمير
النصب ؛ ربما لرغبته الملحة في إبراز الحدث وفاعله الذي غالباً ما يكون هو .

وبعد الضمير المنفصل يأتي التوكيد بالنفي والاستثناء ، نسبة استخدامه لهذا النمط بلغت
١٠,٥% ، وهونمط من أنماط أسلوب القصر ، تناولته الدراسة وبحثت في وسائله
وأهدافه ، ومكانة النفي والاستثناء بين هذه الوسائل ، واختلاف العلماء حول هذه المكانة ،
وهذا النوع من القصر يكون في الاستثناء المفرغ الذي تعرضت الدراسة له بشيء من
التفصيل .

لكن الدراسة أكدت على عجز أو قصور كتب البلاغة — عند تناولها للقصر بالنفي
والاستثناء — في إبراز الفروق الدلالية بين أدوات النفي وطرق الاستثناء المختلفة ، فلقد
اكتفت هذه الكتب بذكر هذه الأدوات للنفي على حدا ، وتلك الطرق للاستثناء على حدا دون

التعرض للتركيب اللغوي كاملاً ، وذلك ما لم تستطع الدراسة تحقيقه عند نزار ، بل اكتفت برصد الطرق والأساليب ، دون إرجاعها في الغالب إلى أسبابها الدلالية .

كان أكثر تركيبات الاستثناء المفرغ : لا + إلا ، ثم لم + إلا ، ثم ليس + سوى ، ثم ما + إلا ، ثم لم + سوى ، ثم ليس + إلا ، ثم لا + سوى ، وفي النهاية التركيب بـ لا + غير وبعد النفي والاستثناء يأتي التوكيد بـ " قد " الذي بلغت نسبته لديه ٥, ٢% ، تعرضت للدراسة لمعاني " قد " الحرفية ، وخلصت من اختلافات العلماء حول هذه المعاني إلى أنها تأتي للتوكيد قبل الفعل الماضي وذلك ما يهملنا ، وذلك ما وجدناه عند نزار وتوظيفه لها . وجاء التوكيد المعنوي في خمسة مواضع بنسبة بلغت لديه ٥, ٢% ، وهو كما ذكرت الدراسة يكون بألفاظ مخصوصة ، وهي " النفس والعين " للمفرد ، و" كلا وكلتا " للمثنى ، و" كل وجميع " للجمع ، أكد بـ " كل " في أربعة مواضع ، وأكد بـ " جميع " في موضع واحد .

وهو في استخدامه لهذه الوسائل كان مطرداً مع اللغة المعيارية ولم ينحرف عنها إلا في ملاحظة علقنا عليها وهي توكيده للعذوبة ، التي هي مفرد معنوي بـ كل الذي يشترط العلماء فيه أن يؤكد به الجمع ، ولكن العلماء أجازوا أيضاً أن يؤكد به المفرد الذي يمكن تجزأته فكانت العذوبة من هذا النوع .

ثم جاء بعد ذلك التوكيد بـ إن واللام في موضعين بنسبة ١% . وفي الموضعين نراه لم يخرج عما حدده العلماء لهذه التركيبية من شروط ، إلا أنه في أحدهما لجأ إلى هذه التركيبية لهدف عروضي ، وهو تحقيق التفعيلة ؛ حيث إن الموقف ما كان يستدعي الشك وبالتالي لا يحتاج إلى التوكيد بهذه الصورة المكثفة .

وجاء أسلوب القسم في موضعين أيضاً كان فيهما مطرداً مع طريقة القدماء في استخدامه للواو وقسمه بالله ، وهو الشائع في هذا الأسلوب ربما خرج نوعاً ما عما هو شائع في استخدامه جملة جواب القسم في النماذجين جملة شرطية ؛ وذلك لأن الشائع أن تكون جملة جواب القسم جملة خبرية . ثم جاءت بعدد من الوسائل النادرة للتوكيد لديه ، والتي لم ترد إلا في موضع واحد ، وهي : إن وقد ، واللام ، واللام وقد ، والعطف بـ بل ، والمصدر ، والنائب عن المفعول المطلق ، وأخيراً التوكيد بحرف الجر الزائد .

وفي استخدام نزار لكل ما سبق من أدوات وأساليب كان مطردًا إلى حد بعيد مع طريقة القدماء ، ولم يشذ أو يخرج عن اللغة المعيارية إلا في النادر .

وجاءت الدراسة بعد ذلك لترصد في مبحثها الثاني المواضع التي خرج فيها نزار وبشكل متميز عن طريقة القدماء في التوكيد ، وذلك ما جاء تحت عنوان " الأنماط الجديدة " . لاحظت للدراسة أنه جدد في تعبيره عن التوكيد ، وجاء بصور لا نقول إنه ابتكرها ، ولكنه أعاد اكتشافها وصياغتها بصورة جديدة ، وهذه الأنماط هي :

التوكيد بالتجانس اللفظي : ورد لديه في أربعة وعشرين موضعًا ، بنسبة بلغت ١٢ % . وهو يختلف عن الجناس أو المجانسة عند البلاغيين في أمر جوهري هو أنه في الجناس البلاغي يكون اللفظان المتجانسان مختلفين في المعنى ، بينما يتفقان في المعنى هنا ، لذلك لم يعده بعض العلماء من أنواع الجناس ، واعتبره الآخرون جناسًا اشتقائيًا .

والجناس البلاغي يحرك ذهن المتلقي ويثير انتباهه ، بينما التجانس الاشتقائي هنا يؤكد المعنى عن طريق الإلحاح في إبراز اللفظ ، ولكن بصورة مختلفة ، وقد ورد عند نزار في صور : أشهرها التوكيد بالإضافة ، أو إسناد الفعل إلى فاعل مشتق من نفس حروفه ، أو بالوصف : أي وصف ما يريد أن يبرزه بصفة مشتقة منه ، أو بالجملة الاسمية من مبتدأ وخبر متجانسين ، أو باسم التفضيل وإضافته إلى المفضل المشتق من نفس اللفظ كما بينا ذلك بالتفصيل ، وذكرنا أوجه الجمال في كل تعبير .

التوكيد بالعدد " ألف " : لجأ إليه في اثني عشر موضعًا بنسبة بلغت ٦ % ، ولقد شاع في التراث اللغوي العربي القديم ، وكذا في الاستخدام المعاصر العدد ألف للتعبير عن الكثرة ، وهو في استخدامه له لا يبعد عن الشائع ، ولا يشذ عن المألوف ، لكن التجديد لديه في استخدامه له تمثل في : أنه قد لا يذكر التمييز ؛ ربما لإثارة القارئ للبحث عنه ، وأنه في بعض الأحيان لا يذكر تمييز هذا العدد بالشكل الذي أقره العلماء له ، بأن يأتي بعده مثلاً بالفعل ، أو بأي مكمل من مكملات الجملة ، كالظرف

وهذه هي أبرز الصور التي خرج بها نزار عما تعارف عليه العرف اللغوي من وسائل وأدوات للتوكيد ، وما تميز بها ربما عن شعراء عصره ، حتى لنعتبر مثل هذه التعبيرات سمة مميزة له من بين شعراء جيله ، وبصمة خاصة به نستطيع بها تمييزه من بينهم .

الفضل الثاني : الفصل والوصل

تمهيد

إن مبحث الفصل والوصل من أدق المباحث اللغوية وأعمقها ، حتى اعتبره بعضهم حدًا البلاغة ، وعده آخرون عنوانًا للفصاحة ، يقول عبد القاهر : " فقد جاء عن بعضهم أنه سئل عنها فقال : معرفة الفصل من الوصل " (١) . وورد في كتاب الصناعتين : " كان يزيد بن معاوية يقول : " إياكم أن تجعلوا الفصل وصلًا ، فإنه أشدُّ وأعيبُ من اللحن " (٢) .

يقول عبد القاهر مشيرًا إلى صعوبة هذا المبحث : " اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها ، والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة ومما لا يتأتى لكمال الصواب فيه إلا الأعراب الخالص ، وإلا قوم طبعوا على البلاغة ، وأوتوا فناً من المعرفة في فروق الكلام " (٣) . كما يقول السكاكي : " وإنها لمحك البلاغة ومنتقد البصيرة ومضمار النظر ومتفاضل الأنظار ومعيار قدر الفهم ومسبار غور الخاطر ومنجم صوابه وخطئه ومعجم جلائه وصدائه وهي التي إذا طبقت فيه المفصل شهدوا لك من البلاغة بالقدح المعلى وإن لك في إبداع وشيها اليد الطولى " (٤) .

وقد نال هذا المبحث عناية عظيمة لدى القدماء ، لكن أهم ما نلاحظه عند قراءته لديهم ما يلي :

- اختلافهم فيما بينهم حول المصطلحات المستخدمة .
- اختلافهم كذلك حول أسباب الفصل والوصل ومواضعه .
- اختلافهم في تأويل النصوص موضع الاستشهاد ، فالشاهد متاح أمامهم جميعًا ، لكن كل واحد يؤوله من منظور يختلف عن تأويل الآخر له ، وذلك ما سيظهر عند عرض هذه الآراء . وما كانت هذه الاختلافات لتظهر إلا لدقة هذا المبحث وعمقه وصعوبة الإلمام بكافة جوانبه ، واستحالة تطابق وجهات النظر حول تأويل النصوص أو الشواهد المتعلقة به

١ عبد القاهر الجرجاني " دلائل الإعجاز " قراءة وتعليق : أبو فهر محمود محمد شاكر مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة ط ٣ سنة ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م ص ٢٢٢

٢ أبو هلال العسكري " كتاب الصناعتين " تحقيق : علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه ط ١ سنة ١٣٧١ هـ / ١٩٥٢ م ص ٤٤٠

٣ " دلائل الإعجاز " ص ٢٢٢

٤ السكاكي " مفتاح العلوم " مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ط ٢ سنة ١٤١١ هـ / ١٩٩٠ م ص ١٤٠

لكنني أرى مع ذلك أن هذه الاختلافات - كما هو الشأن في الاختلافات الفقهية - تكون رحمة للباحثين ، لأنها تترك مجالا للاجتهاد ، ولا تقطع برأي واحد ، بل تفتح الباب واسعا للرأي والرأي الآخر .

أشهر من كتب في هذا المبحث هو الشيخ عبد القاهر الجرجاني في كتابه القيم " دلائل الإعجاز " . وأهمية دراسته في هذا الكتاب تأتي من أنه كان أول من جمع شتاته من أبواب متناثرة عند من سبقه ، وأول من قنن له ووضع له القواعد والشروط وذلك ما جعله يبدو مبحثاً فنياً قائماً بذاته ، لا مجموعة من اللفظات المبعثرة بين كتب اللغة وكتب البلاغة . ولكن خطورة هذا الكتاب أن معظم من درس هذا المبحث من المحدثين ظنوا أن عبد القاهر قد أغلق الباب من بعده ، وأن دراسته هي نهاية المطاف ، فاكتفوا بها وبنوا عليها أبحاثهم (٥) .

لكن الباحث المدقق يثبت أن دراسة عبد القاهر كانت المنطلق والبداية ، ولم تكن النهاية : جاء بعده علماء أفذاذ ، من أشهرهم الزمخشري ، ثم السكاكي ، ومن بعدهما الخطيب القزويني ، كل من هؤلاء العلماء تناول هذا المبحث من وجهة نظره وعرضه بطريقته ، واستفاد كل منهم ممن سبقه وأضاف بصمته الخاصة .

وبالرغم أن عبد القاهر جعل الفصل والوصل عنواناً لهذا الباب إلا أننا لا نجد أي صدى لهذا المصطلح داخل الباب ، ويكثر عنده الحديث عن الجمع أو الربط أو العطف أو ترك العطف ، بل نجده يقول في شرحه له : " اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها ، والمجيء بها منتورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة " (١) .

وبالمبحث عند الزمخشري عن هذا المصطلح نجده يلجأ إليه في معرض تفسيره لفصل الخطاب في قوله تعالى ﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخِطَابَ ﴾ [٢٠ ص]

• من هذه الدراسات مثلاً كتاب " دلالات التراكيب " للدكتور محمد أبو موسى ، و " الفصل والوصل في القرآن الكريم " للدكتور منير سلطان .
١ " دلائل الإعجاز " ص ٢٢٢

حيث يقول: " فمعنى فصل الخطاب : اللين من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب به لا يلتبس عليه ، ومن فصل الخطاب وملخصه : أن لا يخطيء صاحبه مضافاً الفصل والوصل ، فلا يقف في كلمة الشهادة على المستثنى منه ، ولا يتلو قوله: ﴿ فَوَيْلٌ لِلْمُصَلِّينَ ﴾ [الماعون : ٤] إلا موصولاً بما بعده ، ولا ﴿ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ ﴾ حتى يصله بقوله { لَا تَعْلَمُونَ } [البقرة : ٢٣٢]^(١) . وهو يريد به بالطبع الوقف في التلاوة ، بينما ذكر المعنى الاصطلاحي له بأنه العطف وتركه .

ويظهر المصطلح عند السكاكي في مفتاح العلوم في قوله : " ومدار الفصل والوصل وهو ترك العاطف وذكره " (٢) .

ونظراً للطابع التعليمي الذي يميل إليه القزويني نجده يقسم علم المعاني إلى ثمانية أبواب يجعل سابعا الوصل والفصل ، والوصل [عنده] عطف بعض الجمل على بعض ، والفصل تركه .

— وممن تعرض لهذا المبحث من علماء البلاغة المعاصرين الشيخ الحملاوي في كتابه " زهر الربيع " ، حيث يقول في تعريفه : " الوصل : عطف بعض الجمل على بعض بالواو ونحوها مما يفيد التشريك في الحكم ، والفصل : تركه " (٣) ، والدكتور منير سلطان في كتابه " الفصل والوصل في القرآن الكريم " يقول : " الوصل : ربط المعنى الثاني بالأول ، وهما معاً بالموضوع العام . والفصل : قطع المعنى الثاني عن الأول اللذين يرتبطان معاً بالموضوع العام " (٤)

ومن هذه التعريفات نقف أمام تعريف الشيخ الحملاوي لنخلص إلى بعض النقاط المهمة : أولها : يذكر الحملاوي أن الوصل عطف بالواو أو غيرها ، وذلك ما يتطابق مع تعريف الجرجاني له بأن : " الفصل في اصطلاح أهل المعاني : ترك عطف بعض الجمل على بعض بحروفه ، الوصل : عطف بعض الجمل على البعض " (٥) فالفصل ترك العطف بشكل عام ، والوصل هو العطف بأي حرف من حروفه وأدواته .

١ " الكشف " ٦ / ٦ ، ٧

٢ " مفتاح العلوم " ص ١٤٠

٣ " زهر الربيع " ص ٧٩

٤ " الفصل والوصل في القرآن الكريم " ص ٧٩

١ " التعريفات " لعلي بن محمد السيد الشريف الجرجاني تحقيق د. عبد المنعم الحفني دار الرشيد للطباعة والنشر بالقاهرة : الفصل ص ١٩٠ ، والوصل ص ٢٨٠

لكننا نخص " الواو " بالذكر في هذا المبحث ؛ وذلك لأن بقية أدوات العطف لها معانٍ خاصة تضاف لمعنى التشريك ، كالترتيب والتعقيب في " الفاء " ، وكالترتيب والتراخي في " ثم " .. إلى آخر حروف العطف وأدواته ، فإن وردت أداة من هذه الأدوات استطعنا تأويلها ، فإذا قلنا : " جاء محمد فخرج أحمد " يكون الخروج تاليًا للمجيء وبعده مباشرة ، بخلاف قولنا : " جاء محمد ثم خرج أحمد " الذي يدل حرف العطف " ثم " على أن الخروج كان تاليًا للمجيء كالسابق ، ولكن بينهما فترة ليست بالقصيرة . إذن فاستخدام حروف العطف غير " الواو " لا تشكل كما هو الشأن في استخدام الواو ، فالعطف بهذه الأدوات كما يقول د. محمد أبو موسى " يرشد إلى اعتبارات معنوية واضحة .. فمادامت هذه الجملة مترتبة على تلك فهذه لحمة نسب تأنس بها النفس في تجاورهما وترادفهما " (١) . وعلى هذا الأساس كانت الدراسات القديمة لهذا المبحث ، لم يلتفت الجرجاني أو الزمخشري أو اللقزويني إلى الوصل بأدوات العطف الأخرى ؛ لأن مثل هذه الدراسات تدرس في كتب النحو تحت باب للتوابع .

وثانيها - أننا نخص عطف الجمل لا عطف المفردات ، فالوصل بالواو يكون بين المفردات كما يكون بين الجمل ، والوصل بين المفردات يكون فيه التشريك واضحًا والاشتراك في الموقع الإعرابي لازمًا ولا يشكل ذلك ، بخلاف الوصل بين الجمل .

وثالثها - أننا لا نخص في هذا المبحث الجمل ذات المحل الإعرابي ، بل الجمل التي لا محل لها من الإعراب ؛ ذلك أن الجمل التي لها محل من الإعراب يسهل معها تمييز الواو للتشريك في هذا المحل الإعرابي أو ذاك ، ويكون حكمها في ذلك حكم المفرد ، أما الجمل التي ليس لها محل من الإعراب فيشكل معها الأمر ويغمض ويكون الفيصل عندئذٍ في المعنى ؛ لأن " الإعراب يعني العلاقة ولحمة النسب بين الكلمات في الجملة الواحدة ، وإذا صحت العلاقة الإعرابية واستقامت في ذوق النحو فهي تلك المناسبة الصحيحة التي يرضاها ذوق البلاغة " (٢) ، وفي هذا النوع من الجمل التي لا محل لها من الإعراب تظهر صنعة الأديب في اللجوء للوصل أو تركه ، كما تبدو مهارة البلاغي والناقد في معرفة أسرار هذه التراكيب الموصولة أو المفصولة .

١ " دلالات التراكيب " ص ٢٦٨

٢ السابق ص ٢٦٧

المبحث الأول - مواضع الوصل

والواو أشهر الحروف التي جعلت للوصل ، وضع لها المالقي ستة معاني كان العطف على رأسها ، فهي للعطف ، وللابتداء (واو الاستئناف) ، وللحال ، وللقسم ، وللمعية ، وناصبية للفعل المضارع بأن مضمرة .

وما يهمنا من كل هذه المعاني هي الثلاثة الأولى ، أي الواو العاطفة والاستئنافية والحالية ، فالعطف هو المعنى الرئيس لها ، يقول المالقي : " وهي أم حروف العطف لكثرة استعمالها ودورها فيه ، ومعناها الجمع والتشريك " (١) .

واختُلف في الواو حول الترتيب بين المتعاطفين : فالكوفيون يذكرون أنها تعطي الترتيب ؛ فيما يرى البصريون أنها لا تعطي الترتيب ، ويميل المالقي إلى رأي البصريين ، فالمعطوف قد يسبق المعطوف عليه في المعنى ، كما في قوله تعالى : ﴿ يَا مَرْيَمُ اقْنُتِي لِرَبِّكِ وَاسْجُدِي وَارْكَعِي مَعَ الرَّاكِعِينَ ﴾ [٤٣ آل عمران] ؛ حيث إن الركوع قبل السجود ، وقوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ أَوْحِيَ إِلَيْكَ وَإِلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكَ ﴾ [من الزمر] وقد يكون المعطوف والمعطوف عليه مترامين ، كما في قوله تعالى : ﴿ فَأَنْجَيْنَاهُ وَأَصْحَابَ السَّقِينَةِ ﴾ [من العنكبوت] وقول القائل : " اختصم زيد وعمرو " فلا بد أن يشارك عمرو زيدا في الاختصاص ويزامنه .

إذن " ... فظهور عدم الترتيب في بعض الكلام عاطفة يشهد أنها ليست موضوعة له ، ولكن المتكلم يقدم في كلامه الذي هو به أعنى وبيانه أهم استحساناً لا إيجاباً " (٢) .

١ المالقي " رصف المباني " ص ٤١٠ ، وجعل لها ابن هشام خمسة عشر معنى ، ينظر مغني اللبيب عن كتب الأعراب - ١ : ١٣٢ وما بعدها .
٢ " رصف المباني " ص ٤١٢

قالوا في المعاني كالوسيط في الرجال ، فإذا تضام الرجلان واشتد ما بينهما لا يحتاجان إلى واصل يصل بينهما ، وإذا تنافر الرجلان غاية التنافر بحيث لا يكون هناك ظن في وصلهما كان وجود الوسيط عبثا ، وإنما يكون وجود الوسيط في الحالة التي بين بين ، وهذا واضح في أحوال الناس ، وكذلك الشأن في كلامهم .

وعن هذا الرابط المشترك يقول عبد القاهر : " ولا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه.... وذلك أنا لا نقول: " زيد قائم وعمرو قاعد " حتى يكون عمرو بسبب من زيد، وحتى يكونا كالنظيرين والشركيين، وبحيث إذا عرف السامع حال الأول عناء أن يعرف حال الثاني. يدلك على ذلك أنك إن جئت فعطفت على الأول شيئاً ليس منه بسبب ولا هو مما يذكر بذكره ويتصل حديثه بحديثه لم يستقم. فلو قلت: " خرجت اليوم من داري " ثم قلت: " وأحسن الذي يقول بيت كذا ". قلت ما يضحك منه. ومن هاهنا عابوا أبا تمام في قوله :

لا والذي هو عالم أن النوى ... صبر وأن أبا الحسين كريم

وذلك لأنه لا مناسبة بين كرم أبي الحسين ومرارة النوى، ولا تعلق لأحدهما بالآخر، وليس يقتضي الحديث بهذا الحديث بذلك " (١)

رغم أني ألمح علاقة دلالية بين مرارة النوى وكرم أبي الحسين وهي أنهما يشتركان في وقوع علم الله تعالى عليهما معاً ، وأن الجمع بينهما ربما يفيد أن كرم أبي الحسين قد يكون معيناً على تحمل مرارة النوى ، فلا عيب من الجمع هنا بالواو .

ويقول أيضاً عن هذه العلاقة : " واعلم أنه كما يجب أن يكون المحدث عنه في إحدى الجملتين بسبب من المحدث عنه في الأخرى، كذلك ينبغي أن يكون الخبر عن الثاني مما يجري مجرى الشبيه والنظير أو النقيض للخبر في الأول. فلو قلت: زيد طويل القامة وعمرو شاعر. كان خلفاً، لأنه لا مشكلة ولا تعلق بين طول القامة وبين الشعر، وإنما الواجب أن يقال: زيد كاتب، وعمرو شاعر، وزيد طويل القامة، وعمرو قصير " (٢).

وذلك الرابط المشترك هو ما يسميه السكاكي بـ " الجامع " ، وهو إما أن يكون عقلياً أو وهمياً أو خيالياً (٣)

١ " دلائل الإعجاز " ص ٢٢٥

٢ السابق ص ٢٢٥

٣ ينظر " مفتاح العلوم " ص ١٤٢ وما بعدها

" أما العقلي : فهو أن يكون بينهما اتحاد في التصور ، أو تماثل أو تضاييف ، كما بين العلة والمعلول ، والسبب والمسبب ، والسفل والعلو ، والأقل والأكثر .
و الوهمي : وهو أن يكون بين تصوريهما شبه تماثل .. لذلك حسن للجمع بين الثلاثة التي في قوله :

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها شمس الضحى ، وأبو إسحق ، والقمر
أو تضاد كالسواد والبياض ، والهمس والجهارة ... أو شبه تضاد كالسما والارض ،
والسهل والجبل . فإن الوهم ينزل المتضادين والشبيهين بهما منزلة المتضاييفين ؛ فيجمع
بينهما في الذهن ؛ لذلك نجد الضد أقرب خطورا بالبال مع الضد " ومثال لذلك قوله تعالى
في سورة الرحمن : ﴿ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ ﴾ [الرحمن ٥ ، ٦]
يقول الزمخشري في تفسيره للأيتين : " فإن قلت : أي تناسب بين هاتين الجملتين حتى
وسط بينهما للعاطف ؟ قلت : إن الشمس والقمر سماويان ، والنجم والشجر أرضيان ، فبين
القبيلين تناسب من حيث التقابل ، وأن السماء والارض لا تزالان تذكران قرينتين " (١).
و الخيالي : أن يكون بين تصوريهما تقارب في الخيال سابق ، كما في قوله تعالى : ﴿ أَفَلَا
يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبْلِ كَيْفَ خُلِقَتْ وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ وَإِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ
سُطِحَتْ ﴾ [من ١٧ - ٢٠ الغاشية] .

فإن فتش البدوي في خياله وجد صور هذه الأشياء حاضرة فيه على الترتيب المذكور ،
بخلاف الحضري " (٢)

ويقول عبد القاهر عن مواضع الفصل والوصل بشكل مجمل : " فترك العطف يكون
إما للاتصال إلى الغاية أو الانفصال إلى الغاية ، والعطف لما هو واسطة بين الأمرين ،
وكان له حال بين حالين ، فاعرفه " (٣)

فمن مواضع الوصل لديه ما كان واسطة بين الأمرين ، أي أن تقع الجملتان بين كمال
الاتصال و كمال الانفصال ، وهذا هو المصطلح الذي استخدمه السكاكي بعد عبد القاهر
في قوله : " وإتما يكون موضعاً لدخوله إذا توسطت بين كمال الاتصال وبين كمال
الانفصال " (٤) .

١ " الكشف " ٤ : ٤٤

٢ ينظر " الإيضاح " للخطيب القزويني ص ١٥١ وما بعدها

٣ " دلائل الإعجاز " ص ٢٤٣

٤ " مفتاح العلوم " ص ١٤٢

فصل ذلك الخطيب القزويني بقوله : " ولما للتوسط بين حالتي كمال الانفصال وكمال الاتصال وهو ضربان ، أحدهما : أن يتفقا خبراً أو إنشاءً ، لفظاً ومعنى كقوله تعالى : ﴿ إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ ﴾ [١٣ ، ١٤ الانفطار] ، وقوله : ﴿ يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي ﴾ [من ٩٥ الأنعام] ، وقوله : ﴿ يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ ﴾ [من ١٤٢ النساء] ، وقوله تعالى : ﴿ كُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا ﴾ [من ٣١ الأعراف] .
والثاني أن يستفقا معنى لا لفظاً كقوله تعالى : ﴿ وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَ بَنِي إِسْرَائِيلَ لَا تَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا وَذَوِي الْقُرْبَىٰ وَالْيَتَامَىٰ وَالْمَسَاكِينِ وَقُولُوا ﴾ [من ٨٣ البقرة] عطف قوله " وقولوا " على قوله " لا تعبدون " لأنه بمعنى : لا تعبدوا ، وأما قوله : وبوالوالدين إحساناً فتقديره إما : وتحسنون بمعنى : وأحسنوا ، وإما : وأحسنوا ^(١) .

وأرى أن يضاف إلى هذين الضربين ضرب ثالث ، فيه يتفق الجملتان من حيث كونهما اسميتين أو فعليتين ، يقول السكاكي عن هذا النوع الداعي للوصل : " واعلم أن الوصل من محسناته أن تكون الجملتان متناسبتين ككونهما اسميتين أو فعليتين وما شاكل ذلك ، فإذا كان المراد من الأخبار مجرد نسبة الخبر على المخبر عنه من غير التعرض لقيد زائد كالتجدد والثبوت وغير ذلك لزم أن تراعي ذلك ،

فتقول : " قام زيد وقعد عمرو " أو " زيد قائم وعمرو قاعد " ، وكذا " زيد قام وعمرو قعد " ، وألا تقول : " قام زيد وعمرو قاعد " ^(٢) ، والأمثلة على هذا التناسب كثيرة في القرآن ، منها قوله تعالى : ﴿ يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ ﴾ [من ٦١ الحج] ، وقوله تعالى : ﴿ إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ ﴾ [١٣ ، ١٤ الانفطار] ، وفي الشعر أيضاً الكثير من مواضع الوصل لهذا التناسب ، منه قول المتنبي :

إذا غدرت الحسناء وفت بعهدا فمن عهدا ألا يدوم لها عهد
وإن عشقت كانت أشد صباة وإن فركت فاذهب فما في فركتها قصد
وإن حقدت لم يبق في قلبها رضا وإن رضيت لم يبق في قلبها حقد

حيث وصل بين الجمل الشرطية إذا غدرت .. ، وإن عشقت .. ، وإن فركت .. ، وإن حقدت .. ، وإن رضيت .. لما بين هذه الجمل من تناسب من حيث كونها جمل شرطية والفعل فيهما ماضٍ .

١ " الإيضاح في علوم البلاغة " ١ : ٥٤

٢ " مفتاح العلوم " ص ١٥٣

ويحسن الوصول كذلك بالواو إذا أردت أن تثبت خبرين أو صفتين متضادتين ،
وتزيل العجب من اجتماعهما لواحد ، " وذلك أنك إذا قلت: هو يضر وينفع . كنت
قد أفدت بالواو أنك أوجبت له الفعلين جميعاً، وجعلته يفعلهما معاً.

ولو قلت: يضر ينفع، من غير واو لم يجب ذلك، بل قد يجوز أن يكون قولك ينفع
رجوعاً عن قولك يضر وإطالاً له. وإذا وقع الفعلان في مثل هذا في الصلة ازداد
الاشتباك والاقتران حتى لا يتصور تقدير إفراد في أحدهما عن الآخر" (١)

وليس شرطاً أن تأتي الواو بين الصفات أو الأخبار المتضادة ، لكننا نقول إن ذلك
مستحسن أو أنه هو الأكثر وروداً ، وقد وردت الواو بين صفات أو أخبار ليست
متعارضة ، كما في قوله تعالى : ﴿ تَرْيِلُ الْكِتَابِ مِنَ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ غَافِرِ الذَّنْبِ وَقَابِلِ التَّوْبِ
شَدِيدِ الْعِقَابِ ﴾ [٢ ، ٣ غافر] حيث جمع بالواو بين غفران الذنب وقبول التوب ، وهما من
نسق واحد ولا تعارض بينهما ، كما ورد في الشعر ما هو على النقيض من ذلك بذكر
أخبار متضادة من غير واو ، من أشهرها قول امرئ القيس في وصف فرسه :

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

وربما كان في نكر الحال " معاً " مبرر للجمع بين هذه الأخبار المتعارضة والاستغناء عن
الواو .

يرى د. محمد أبو موسى أن الواو تعطي المغايرة فإذا قلت : " هو قائم قاعد " توهم أن
الصفتين متداخلتين معاً ، بينما إذا قلت : " هو قائم وقاعد " لم يكن ذلك التداخل وإنما كانا
على التعاقب والتواتر (٢) .

فمن الأنسب في الصفات المتعارضة أن توصل بالواو لبيان التواتر حيث لا يصلح التداخل
إلا لحكمة أو تأويل مناسب يمكن الالتفات إليه .

والوصل يأتي أحياناً عند استحالة الفصل عندما يكون هناك مانع من الفصل ، وهو ما يسمى بالوصل لأمن اللبس ، ومن أشهر الشواهد على هذا المبدأ ما حكاه الجاحظ أنه : " مرَّ رجلٌ بأبي بكرٍ ومعه ثوبٌ، فقال: أتبيع الثوب؟ فقال: لا عافاك الله ، فقال أبو بكرٍ رضي الله عنه: لقد علّمتُم لو كنتم تعلمون، قل: لا وعافاك الله " (١) وهذا النوع من الوصل يذكره القزويني بأنه لدفع إيهام خلاف المقصود كقول البلغاء: " لا وأيدك الله "، وجب الوصل بالواو هنا حتى لا يفهم من العبارة أنها دعاء عليه .

إذن فالوصل يجب في المواضع التالية :

- الموضع الأول : إذا وجد بين الجملتين جامع عقلي أو وهمي أو خيالي .
- الموضع الثاني : أن تقع الجملتان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال بأن : يتفقا خبراً وإنشاءً ، أو يتفقا في نوع الجملة اسمية أو فعلية .
- الموضع الثالث : أن يريد المتكلم إزالة العجب عن اجتماع فعلين أو صفتين متضادتين لفاعل أو موصوف واحد .
- الموضع الرابع : أن تصل أمناً لللبس ، لوجود مانع من الفصل .

١ " البيان والتبيين " تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي / مكتبة المثنى ببغداد ط ٢ سنة ١٣٨٠ هـ .
١٩٦٠ م ١ : ٢٦١

المبحث الثاني - مواضع الفصل

يتناول عبد القاهر أول الأسباب التي تستدعي الفصل فيقول : " واعلم أنه كما كان في الأسماء ما يصله معناه بالاسم قبله، فيستغني بصلة معناه له عن واصل يصله ورابط يربطه وذلك كالصفة التي لا تحتاج في اتصالها بالموصوف إلى شيء يصلها به، وكالتأكيد الذي يفتر كذلك إلى ما يصله بالمؤكد كذلك يكون في الجمل ما تتصل من ذات نفسها بالتي قبلها، وتستغني بربط معناها لها عن حرف عطف يربطها، وهي كل جملة كانت مؤكدة للتي قبلها، ومبينة لها... فإذا قلت: جاءني زيد الظريف وجاءني القوم كلهم لم يكن الظريف وكلهم غير زيد وغير القوم. ومثال ما هو من الجمل كذلك قوله تعالى ﴿ أَلَمْ ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ ﴾ قوله " لا ريب فيه " ، بيان وتوكيد وتحقيق لقوله: " ذلك الكتاب " وزيادة تثبت له، وبمنزلة أن تقول : هو ذلك الكتاب هو ذلك الكتاب، فتعيده مرة ثانية لتثبته (١) .

وهو يقصد بالطبع أن يكون بين الجملتين ما عرف لديه بالاتصال إلى الغاية ، وهو ما عرف فيما بعد عند السكاكي والزمخشري بكمال الاتصال ، وذلك هو المصطلح الذي شاع في دراسات المحدثين ، يقول السكاكي : وكذا متى نزلت [الثانية] من الأولى منزلة نفسها لكمال اتصالها بها مثل ما إذا كانت موضحة لها ومبينة أو مؤكدة لها ومقررة لم تكن موضعاً لدخول الواو " (٢)

ونلتمس أيضاً كمال الاتصال عند القزويني حيث يتناوله بشيء من التفصيل ، فيقول : وأما كمال الاتصال فيكون لأمر ثلاثة : الأول - أن تكون الثانية مؤكدة للأولى ... وهو قسمان أحدهما - أن تنزل الثانية من الأولى منزلة التأكيد المعنوي من متبوعه في إفادة التقرير مع الاختلاف في المعنى ، كقوله تعالى : ﴿ أَلَمْ ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ ﴾ [١ ، ٢ البقرة] فإن وزان " لا ريب فيه في الآية وزان " نفسه " في قولك : جاءني الخليفة نفسه . وكذا قوله : ﴿ كَانَ لَمْ يَسْمَعْهَا كَأَنَّ فِي أُذُنَيْهِ وَقْرًا ﴾ [من ٧ لقمان]

١ " دلائل الإعجاز " ص ٢٢٧

٢ " مفتاح العلوم " ص ١٤٢

وثانيهما - أن تنزل الثانية من الأولى منزلة التأكيد اللفظي من متبوعه في اتحاد المعنى كقوله تعالى : ﴿ ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ ﴾ [البقرة ٢] " فإن قوله هدى للمتقين معناه أنه في الهداية بالغ درجة لا يدرك كنهها حتى كأنه هداية محضة ، وهذا معنى قوله " ذلك الكتاب " ؛ لأن معناه كما مر للكتاب الكامل ، والمراد بكماله كماله في الهداية ؛ لأن الكتب السماوية بحسبها تتفاوت في درجات الكمال" (١) .

والثاني - أن تكون الثانية بدلا من الأولى ، والمقتضى للإبدال كون الأولى غير وافية بتمام المراد بخلاف الثانية ، والمقام يقتضي اعتناء بشأنه لنكتة ، ككونه مطلوبًا في نفسه ، أو فظيعة ، أو عجيبة ، أو لطيفا ، وهو ضربان :

أحدهما - أن تنزل الثانية من الأولى بدل البعض من متبوعه كقوله تعالى : ﴿ أَمَدُّكُمْ بِمَا تَعْلَمُونَ أَمَدُّكُمْ بِالْعَامِ وَبَيْنَ ﴾ [من ١٣٢ ، ١٣٣ الشعراء]

وثانيهما - أن تنزل الثانية من الأولى منزلة بدل الاشتمال من متبوعه ، كقوله تعالى : ﴿ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ اتَّبِعُوا مَن لَّا يَسْأَلْكُمْ أَجْرًا وَهُمْ مُّهْتَدُونَ ﴾ [من ٢٠ ، ٢١ يس] (٢) .

والثالث : أن تكون الثانية بيانا للأولى ، بأن تنزل منها منزلة عطف البيان من متبوعه في إفادة الإيضاح ، والمقتضى للتببيه أن يكون في الأولى نوع خفاء مع اقتضاء إزالته ، كقوله تعالى : ﴿ فَوَسَّسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى ﴾ [١٢٠ طه] فصل جملة " قال .. " عما قبلها لكونها تفسيرًا وتبيينًا " (٣) ، ومثلها قوله تعالى : ﴿ وَإِذْ نَجَّيْنَاكُم مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ ﴾ [٤٩ البقرة] قوله : " يذبحون " وما عطف عليه بيان لـ " يسومونكم سوء العذاب " ، وقوله تعالى : ﴿ وَكَأَذَى أَصْحَابِ الْأَغْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ قَالُوا مَا أَغْنَىٰ عَنْكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنْتُمْ تُسْتَكْبِرُونَ ﴾ [٣ فاطر] " قالوا ... " بيان للنداء في أول الآية .

ومنه قول الشاعر :

إذا قيل أعمى قلت إنَّ وربما أكون واني من فتى لبصير
إذا أبصر القلب المروءة والتقى فإن عمى العينين ليس يضير

البيت الثاني بيان لكونه بصيرًا مع أنه أعمى (٤) .

١ " الإيضاح " ص ١٤٤

٢ السابق ص ١٤٤

٣ السابق ص ١٤٤ وما بعدها

٤ " دلالات التراكيب " ص ٣٠٠

والسبب الثاني من أسباب الفصل أن يكون بين الجملتين شبه كمال الاتصال : حيث تكون الجملة الثانية جواباً عن سؤال طرحته الجملة الأولى ، يقول الخطيب القزويني عن هذا النوع من الفصل : " وأما كونها بمنزلة المتصلة بها فلكونها جواباً عن سؤال اقتضته الأولى فتتزل منزلته فتفصل الثانية عنها كما يفصل الجواب عن السؤال " (١) ، وذلك ما يسمى الاستئناف البياني ، " ومعنى الاستئناف فيه أنه استئناف جواب وليس ابتداء كلام منقطع عن سابقه كما يشعر بذلك لفظ لفظ الاستئناف ، واستئناف الجواب هذا يتم به الكلام المنبثق من الجملة السابقة التي هي كالأم لهذه الجملة ، ولذلك تراها لا تستقل وإن طالت وتكاثرت فروعها وامتنعت فلا تكون محوراً وأصلاً في الكلام " (٢)

كما في قول أبي العلاء المعري :

خلق الناس للبقاء فضلت أمة يحسبونهم للنفاذ
إنما ينقلون من دار أعما لى دار شقوة أورشاد

البيت الأول يقول : إن الناس خلقوا للحياة لا للموت ، والقول بفنائهم قول ضال ، وهذه الحقيقة فيها غرابة من بعض الوجوه ، وهذه الغرابة تهمس في النفس بتساؤل يقول : إذا كان كذلك فما بالنا نراهم يروحون ولا يرجعون ؟ فأجاب الشاعر عن هذا بقوله : " إنما ينقلون " إلى آخره " (٣)

وأغراض هذا النوع من الاستئناف كثيرة ذكر السكاكي بعضاً منها ، وذكر بعضها القزويني ، لكن الزمخشري تحدث عنها بالتفصيل عند تناوله لتفسير الآيات التي تعرضت له ، ويمكن إجمال هذه الأسباب في : الإيضاح ، والتعليل ، والتعجب ، والتوكيد .

أ - الاستئناف للإيضاح : ومن أمثلته قوله تعالى : ﴿ وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وَجُوهُهُمْ فِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴾ [١٠٧ آل عمران] يقول الزمخشري في تفسر هذه الآية : " ... فإن قلت : كيف موقع قوله : { هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ } بعد قوله : { فِي رَحْمَةِ اللَّهِ } ؟ قلت : موقع الاستئناف ، كأنه قيل : كيف يكونون فيها ؟ فقيل : هم فيها خالدون لا يظعنون عنها ولا يموتون " (٤) .

١ " الإيضاح في علوم البلاغة " ١ : ٥٢

٢ " دلالات التراكيب " ص ٣١٢

٣ السابق ص ٣٠٦

٤ الكشف ١ : ٤٥٤

ب - الاستئناف للتعليل : في قوله تعالى : ﴿ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ ﴾ [من ٥٠ الكهف] . يقول في تفسيره : { كَانَ مِنَ الْجِنِّ } كلام مستأنف جار مجرى التعليل بعد استثناء إبليس من الساجدين ، كأن قائلًا قال : ما له لم يسجد ؟ فقيل : كان من الجن " (١) .

ج - الاستئناف للتعجب : وقد تتطوي الإجابة على تعجب كما في قوله تعالى : ﴿ وَقَالَ الَّذِينَ لَا يَرْجُونَ لِقَاءَنَا لَوْلَا أُنْزِلَ عَلَيْنَا الْمَلَائِكَةُ أَوْ نَرَى رَبَّنَا لَقَدِ اسْتَكْبَرُوا فِي أَنْفُسِهِمْ ﴾ [من ٢١ الفرقان] . يقول الزمخشري : " واللام [في جملة لقد استكبروا في أنفسهم] جواب قسم محذوف ... وفي فحوى هذا الفعل دليل على التعجب من غير لفظ التعجب . ألا ترى أن المعنى : ما أشد استكبارهم ، وما أكبر عتوهم " (٢) .

د - الاستئناف للتوكيد : وذلك في قوله تعالى : ﴿ شَهِدَ اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُو الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ ﴾ [١٨ ، ١٩ آل عمران] . يقول الزمخشري : وقوله : { إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ } جملة مستأنفة مؤكدة للجملة الأولى . فإن قلت : ما فائدة هذا التوكيد ؟ قلت : فائدته أن قوله : { لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ } توحيد ، وقوله : { قَائِمًا بِالْقِسْطِ } تعديل ، فإذا أردفه قوله : { إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ } فقد آذن أن الإسلام هو العدل والتوحيد ، وهو الدين عند الله ، وما عداه فليس عنده في شيء من الدين " (٣) .

ويذكر القزويني نوعًا آخر من الاستئناف وهو " ما يأتي بإعادة اسم ما استأنف عنه كقولك : أحسنت إلى زيد زيدٌ حقيق بالإحسان ، ومنه ما يبني على صفته كقولك : أحسنت إلى زيد صديقك القديم أهل لذلك " (٤) .

ومما له علاقة بالاستئناف ما ذكره عبد القاهر عن فعل " القول " : " واعلم أن الذي تراه في التنزيل من لفظ قال مفصولاً غير معطوف هذا هو التقدير فيه ، والله أعلم . أعني مثل قوله تعالى : ﴿ هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ الْمُكْرَمِينَ إِذْ دَخَلُوا عَلَيْهِ فَقَالُوا سَلَامًا قَالَ سَلَامٌ قَوْمٌ مُنْكَرُونَ فَرَأَى إِلَى أَهْلِهِ فَجَاءَ بِعِجْلٍ سَمِينٍ فَقَرَّبَهُ إِلَيْهِمْ قَالَ أَلَا تَأْكُلُونَ فَأَوْجَسَ مِنْهُمْ خِيفَةً قَالُوا

١ " الكشاف " ٢ : ٤٨٧

٢ السابق ٣ : ٨٨

٣ السابق ١ : ٤١٨

٤ " الإيضاح " ١ : ٥٣

لَا تَخَفْ» [٢٤- ٢٨ للذاريات] جاء على ما يقع في أنفس المخلوقين من السؤال. فلما كان في العرف والعادة فيما بين المخلوقين إذا قيل لهم: دخل قوم على فلان فقالوا كذا، أن يقولوا: فما قال هو؟ ويقول المجيب: قال كذا، أخرج الكلام ذلك المخرج لأن الناس خاطبوا بما يتعارفونه، وسلك باللفظ معهم المسلك الذي يسلكونه ^(١) ، ويطلق السكاكي على الفصل لهذا السبب بأن السؤال فيه وقع في مقام المقالة ^(٢) .

ويشير إلى نفس المعنى يحيى بن حمزة العلوي بقوله: " إذا ورد لفظة (قال) في التنزيل مجردة عن حرف العطف فهو على تقدير سؤال ، وإن جاء متصلاً به حرف العطف فهو يأتي على إثر جملة يكون معطوفاً عليها ، فمثال وروده معطوفاً قوله تعالى : ﴿ هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ الْمُكْرَمِينَ إِذْ دَخَلُوا عَلَيْهِ فَقَالُوا سَلَامًا ﴾ [من ٢٤ ، ٢٥ الذاريات] فالقول معطوف على الدخول ، ومثال ما ورد مجرداً عن العاطف قوله تعالى : ﴿ فَقَرَّبَهُ إِلَيْهِمْ قَالَ أَلَا تَأْكُلُونَ ﴾ [٢٧ الذاريات] لأنه لما قرَّبه إليهم كأن قائلاً قال : فما قال لهم لما قرَّبه ؟ قال : ألا تأكلون ؟ ^(٣)

وأرى أن هذه القاعدة ليست خاصة بالنص القرآني ، بل تصلح لأن تطبق على أي نص أدبي آخر .

والسبب الثالث من أسباب الفصل أن يكون بين الجملتين كمال الانفصال .

لم يقف عبد القاهر طويلاً أمام هذا الشرط ، ولم يذكر له الشواهد الكثيرة كما فعل في بقية مواضع الفصل .

وكمال الانفصال يرجع إلى الإسناد ، بأن تكون إحدى الجملتين خبرية والأخرى إنشائية لفظاً ومعنى، نحو قولنا : ذاكر نتجح ، لم نعطف لأن الأول إنشاء والثاني خبر ، أو معنى فقط كقولنا : سافر فلان سلمه الله ، فالأولى خبرية لفظاً ومعنى ، بينما الثانية خبرية لفظاً إنشائية معنى ، ومثاله ما استشهد به القزويني من قول الشاعر :

وقال إني في الهوى كاذب ... انتقم الله من الكاذب

١ " دلائل الإعجاز " ص ٢٤٠

٢ " مفتاح العلوم " ص ١٤٩

٣ " الطراز " من منشورات مؤسسة النصر - تهران ٢ : ٥٠ ، ٥١

فالأولى خبرية لفظاً ومعنى بينما الثانية خبرية لفظاً وإنشائية معنى للدعاء على الكاذب .
ونذكر القزويني بعد ذلك أن الجملة الثانية حملها الشيخ عبد القاهر رحمه الله على
الاستئناف بتقدير: قلت " (١) أي فماذا قلت أنت ؟ وما رأيك فيمن قال إنك كاذب ؟ فقال :
انتقم الله من الكاذب . وأرى أن للرأيين جائزان ، فكل يؤولها من جهة .

وورد الفصل للاختلاف بين الجملتين في الخبر والإنشاء كثيراً في القرآن ، منه قوله
تعالى : ﴿ بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَلَيْسَ يَكُونُ لَهُ وَلَدٌ ﴾ [من الأنعام] ، وقوله تعالى :
﴿ وَكَذَلِكَ نَصْرَفُ الْأَيَّاتِ وَلِيَقُولُوا دَرَسْتَ وَلَيْسَ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ . اتَّبِعْ مَا أُوحِيَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ ﴾
[١٠٥ ، ١٠٦ الأنعام] .

وأرى أن كمال الانفصال لا يكون فقط بالاختلاف في الإسناد ، بل عندما لا تكون هناك
علاقة دلالية بين الجملتين ، فكما أن نوجد الجامع العقلي أو الوهمي أو الخيالي كان داعياً
للوصل ، فإن اختفاء هذا الجامع وتباعد العلاقة الدلالية لا بد أن يكون داعياً للفصل ،
ويجعله د. محمد أبو موسى أساساً لكمال الانفصال أو كما يسميه كمال الانقطاع فيقول :
" والجدير باسم الفصل وذلك أيضاً صورة من صور كمال الانقطاع الذي أصله فقدان
الجامع أو تباين الكلامين في الغرض كما يقول الزمخشري ، ونعده استئنافاً يتجه فيه
الكلام إلى مقطع آخر من مقاطع معانيه " (٢) .

إن فليس معنى كمال الانفصال قطع أواصر الكلام وجريانه بلا رابط بل هو انتقال
من مقطع إلى مقطع آخر من مقاطع معانيه ، وذلك يعني وجود العلاقة ولكن بصورة أبعد
وأدق وتكون على مستوى السياق العام ، " وكأن غياب الواو تكليف للعقل بأن يملأ فراغها
، وأن يجد الرابط العقلي الذي هو موجود لا محالة عند غياب الرابط اللفظي " (٣) .
ويؤكد د. محمد أبو موسى على ضرورة وجود رابطة معنوية في الكلام ، وإلا يكون
ذلك ضرباً من الهراء والهذيان الذي لا يصدر عن نفس عاقلة وعقل منظم ، " فلا تسمع
أحدًا يقول : " يكثر المطر في المناطق الساحلية ، وتجبر الصلاة بسجود السهو ،
ويخطئون من يعتقدون أن اليهود يسالمون العرب المسلمين ، وقد ولد عيسى من غير أب

١ " الإيضاح في علوم البلاغة " ١ / ٥١

٢ " دلالات التراكيب " ص ٣٠٥

٣ السابق ص ٣٣٠

واختلف النقاد في شعر أبي تمام " إلى آخر أمثال هذه الملتقطات ، وهي فاسدة عطفت أو لم تعطف ... وكيف يتصور أن كمال الانقطاع كأصل من أصول البلاغة تجيز هذا ؟ إنه اللهو والعبث " (١) .

إلا أن القرآن أورد العديد من آياته عطف فيها بين خبر وإنشاء ، كما في قوله تعالى : ﴿ وَلَا تَأْكُلُوا مِمَّا لَمْ يُذْكَرِ اسْمُ اللَّهِ عَلَيْهِ وَإِنَّهُ لَفِسْقٌ ﴾ [من الأنعام ١٢١] حيث وصل الله تعالى بين الخبر " إنه لفسق " وبين الإنشاء " لا تأكلوا " ، وكذلك قوله تعالى : ﴿ وَلَوْ تَرَىٰ إِذِ يَتَسَوَّىٰ الَّذِينَ كَفَرُوا الْمَلَائِكَةُ يَضْرِبُونَ وُجُوهَهُمْ وَأَذْهَبَ اللَّهُ الْخَرَابَ ﴾ [الأنفال ٥٠] حيث وصل بالواو بين الإنشاء " نوقوا ... " والخبر " ولو ترى .. " ، وقوله : ﴿ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَلَ الْخِطَابِ وَهَلْ أَتَاكَ نَبَأُ الْخَضَمِ إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَ ﴾ [من ٢٠ ، ٢١ ص] بوصل الإنشاء " هل أتاك " بالخبر " آتيناها للحكمة " .

وهذه الواو التي يسميها النحاة واو الاستئناف ، إلا أنها " لعطف مضمون كلام على مضمون كلام آخر ، أو عطف قصة على قصة سواء أكانت بين الخبر والإنشاء أو بين خبرين أو إنشائين " (٢)

والسبب الرابع من أسباب الفصل أن يكون بين الجملتين شبه كمال انفصال : ويكون الفصل لالتباس المعنى بالعطف ، وهو ما أطلق عليه السكاكي القطع للاحتياط ، ويستشهد عليه بقول الشاعر :

وتظن سلمى أنني أبغي بها ... بدلا أراها في الضلال تهيم

ويقول تعليقا عليه : " لم يعطف " أراها " كي لا يحسب السامع العطف على " أبغي " دون " تظن " ، ويعد " أراها في الضلال تهيم " من مظنونات سلمى في حق الشاعر ، وليس هو بمراد ، إنما المراد أنه حكم الشاعر عليها بذلك " وقد يؤولها على أنها للاستئناف فيقول : " وليس بمستبعد لانصباب قوله : وتظن سلمى أنني أبغي بها بدلا ، على إيراد : فما قولك في ظنها ذلك أن يكون قد قطع أراها ليقع جوابا لهذا السؤال على

١ " دلالات التراكيب " ص ٣٢٨ ، ٣٢٩

٢ السابق ص ٣٢٤

سبيل الاستئناف " (١) ، وذلك ما رآه أيضًا الخطيب القزويني عند استشاده بهذا البيت فذكر أنه يجوز أيضًا للاستئناف ، والرأيان هنا أيضًا جائزان .

ويبدو مثل هذين التأويلين وهذا الاختلاف في آراء العلماء في تناولهم لقوله تعالى : ﴿ وَإِذَا خَلَا إِلَى شَاطِئِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ اللَّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ ﴾ [من ١٤ ، ١٥ البقرة] لم يعطف " الله يستهزئ بهم " على " إنا معكم " ؛ لأنه لو عطف عليه لكان من مقول المنافقين وليس منه (٢) .

والقطع هنا يعتبره الزمخشري من قبيل الاستئناف أيضًا ، يقول في الكشف تفسيرًا لهاتين الآيتين : " فإن قلت : كيف ابتداء قوله : { الله يستهزئ بهن } ولم يعطف على الكلام قبله . قلت : هو استئناف في غاية الجزالة والفخامة . وفيه أن الله عز وجل هو الذي يستهزئ بهن الاستهزاء الأبلغ ، الذي ليس استهزاؤهم إليه باستهزاء ... ، لما ينزل بهن من النكال ويحل بهن من الهوان والذل . وفيه أن الله هو الذي يتولى الاستهزاء بهن انتقامًا للمؤمنين ، ولا يحوج المؤمنين أن يعارضوهم باستهزاء مثله " (٣) والرأيان في غاية الوجاهة ، والمعنى يحتملها معًا .

وذكر عبد القاهر صورة من صور الفصل ب : " إن " المخففة و " إلا " ، فقال : " هناك نوع من الجمل المفصولة التي تأتي لتوكيد الجمل المنفية ، بـ إن وإلا ، كما في قوله تعالى : ﴿ وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكرٌ وقرآنٌ مبين ﴾ [٦٩ يس] وقوله تعالى : ﴿ وما ينطق عن الهوى ، إن هو إلا وحيٌ يُوحى ﴾ [٣ النجم] (٤) .

لكنها من قبيل الجمل الاعتراضية ، وهو من نوع التذييل ، والأنسب أن تدرس في مبحث الإطناب في البلاغة العربية لا في مبحث الفصل والوصل ، وربما يؤيد الزمخشري هذا الرأي حيث إنه لم يشر إلى هذا النوع من الفصل رغم لفتاته الجمالية الرائعة في هذا الشأن ، كما أنه لم يشر إلى ذلك في معرض تفسيره لهاتين الآيتين .

١ " مفتاح العلوم " ص ١٤٧

٢ " الإيضاح في علوم البلاغة " ١ : ٥٠

٣ " الكشف " ١ : ١٨٧

٤ " دلائل الإعجاز " ص ٢٣٠

إلا أن الزمخشري نبهنا إلى صورة من صور الفصل وموضع من مواضعه ، حيث أشار إلى صورة الفصل الذي يأتي للتعدد ، ذلك عندما تعرض لتفسير قوله تعالى في سورة الرحمن : ﴿ الرَّحْمَنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الْإِنْسَانَ عَلَّمَهُ الْيَمَانَ ﴾ [الرحمن ١ - ٤] فيقول : " الرحمن مبتدأ ، وهذه الأفعال مع ضمائرهما أخبار مترادفة ، وإخلاؤها من العاطف لمجيئها على نمط التعدد ، كما تقول : زيد أغناك بعد فقر ، أعزك بعد ذل ، كثرك بعد قلة ، فعل بك ما لم يفعل أحد بأحد ، فما تتكرر من إحسانه؟ " (١)

إن فن الفصل يجب في المواضع التالية

- أولا - أن يكون ما بين الجملتين كمال الاتصال ، ويكون على الصور التالية :
- ١- الجملة الثانية مؤكدة للأولى (تأكيد لفظي - تأكيد معنوي)
 - ٢- الجملة الثانية بدل (بدل البعض من متبوعه - بدل الاشتمال)
 - ٣- الجملة الثانية بيان للأولى .
- ثانيا - أن يكون ما بين الجملتين كمال الانفصال : وهو ما يتحقق بالاختلاف في الإسناد (خبراً وإنشاءً)
- ثالثاً - أن يكون ما بين الجملتين شبه كمال الانفصال : إذا التبس المعنى بالعطف .
- رابعاً - أن يكون ما بين الجملتين شبه كمال الاتصال : لكون الثانية جواباً عن سؤال اقتضته الأولى .
- خامساً - عندما نريد تعدد النعم أو الأفضال أو ما يشاكله أو ما يضاده من معانٍ .

المبحث الثالث - دراسة جملة الحال

— ومما له علاقة قوية بالفصل والوصل جملة الحال ؛ لأنها تأتي تارة بالواو وتارة بغير الواو ، فلا بد إذن من البحث في شروط اقترانها بالواو والعوائق التي تمنع ذلك .
يمهد السكاكي الحديث عن الحال فيقول :

" الحال نوعان: حال بالإطلاق وحال تسمى مؤكدة ... ، فأصل النوع الثاني أن يكون وصفا ثابتاً ، نحو : هو الحق بينا ، وزيد أبوك شقيقاً ، وذلك حاتم سخياً جواداً .. ، وأصل النوع الأول أن يكون وصفاً غير ثابت من الصفات الجارية كاسم الفاعل واسم المفعول ، نحو ، جاء : زيد راكباً ، وسلم علي قاعداً ، وضربت اللص مكتوفاً ، وقتلته مقيداً ...
وحق النوعين ألا يدخلهما الواو... لأن هذه الواو وإن كنا نسميها واو الحال أصلها العطف ونظرا على أن حكم الحال مع ذي الحال أبداً نظير حكم الخبر مع المخبر عنه ،... والخبر ليس موضعاً لدخول الواو على ما سبق تقرير هذا الباب " (١) .

وبعد هذا التمهيد يقول : " الجملة متى كانت واردة على أصل الحال وذلك أن تكون فعلية لا اسمية ... مثبتة فالوجه ترك الواو جرياً على موجب الحال ، نحو : " جاءني زيد يسرع أو يتكلم أو يعدو فرسه " ... ومتى لم تكن واردة على أصل الحال ، وذلك أن تكون اسمية في الحال غير المؤكدة فالوجه الواو ، نحو : " جاءني زيد وعمرو أمامه " ، و " رأيتَهُ وهو قاعد " ، وما جاء بخلاف هذا إلا صور معدودة ألحقت بالنواير وهي " كلمته فوه إلى في " و " رجع عوده على بدئه " (٢) .

" ومتى كانت واردة على أصل الحال لكن لا على نهجها فالوجه جواز الأمرين معا ، نحو قولك : " جعلت أمشي ما أدري أين أضع رجلي " و " جعلت أمشي وما أدري أين أضع رجلي " ... ، وكذا : " أتاني قد جهده السير " بدون الواو أو " وقد جهده السير " بالواو ، إلا أن ترك الواو في النفسي وفي الإثبات أرجح " (٣)

١ " مفتاح العلوم " ص ١٥٣

٢ السابق ص ١٥٤ وما بعدها

٣ السابق ص ١٥٥

وأما الظرف [الجملة الاسمية للمصدرة بظرف] .. جاء الأمران فيه ، يقال : " رأيتَه على كتفه سيف " بدون الواو تارة ، و " رأيتَه وعلى كتفه سيف " بالواو أخرى ، ثم من عرف السبب في تقديم الحال إذا أريد إيقاعها عن النكرة مع الواو في مثل : " جاعني رجل وعلى كتفه سيف " ولمزيد جوازِه في قوله تعالى : ﴿ وَمَا أَهْلَكْنَا مِنْ قَرْيَةٍ إِلَّا وَلَهَا كِتَابٌ مَعْلُومٌ ﴾ [٤ الحجر] على ما قدمت ^(١).

وللخطيب القزويني رأي في هذا الشأن ، يقول فيه : " الجملة إذا كانت فعلية ، والفعل مضارع مثبت امتنع مجيء الواو لقوله تعالى : ﴿ وَنَلَرُكُمْ فِي طُعْيَانِهِمْ يَغْمَهُونَ ﴾ [من ١١٠ الأنعام] .

وإذا كان الفعل مضارعاً منفياً يجوز فيه الأمران من غير ترجيح ، أما مجيئه بالواو كقول بعض العرب : " كنت ولا أخشى بالذنب " ، وأما مجيئه بغير الواو كقوله تعالى : ﴿ وَمَا لَنَا لَا نُؤْمِنُ بِاللَّهِ ﴾ [من ٨٤ المائدة] .

وإذا كان ماضياً لفظاً أو معنى فكذلك يجوز الأمران من غير ترجيح ، أما مجيئه بالواو فقوله تعالى : ﴿ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَكَأَتِ امْرَأَتِي غَافِرًا ﴾ [من ٨ مريم] . وأما مجيئه بلا واو كقوله تعالى : ﴿ فَأَنقَلَبُوا بِنِعْمَةِ مِّنَ اللَّهِ وَفَضِّلْ لَمْ يَمْسَسْهُمْ سُوءٌ ﴾ [من ١٧٤ آل عمران] — إذا كانت الجملة اسمية فالمشهور أنه يجوز فيه الأمران ، ومجيء الواو أولى .. مجيء الواو كقوله تعالى : ﴿ فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَلَدًا وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ ﴾ [من ٢٢ البقرة] ، والخلو منها كما رواه سيبويه : " كلمته فوه إلى في " .

يكثر مجيء الحال بعد الواو إذا كانت جملة اسمية والخبر مقدم ، نحو : " جاء زيد وعلى كتفه سيف " .

— إذا كان صاحب الحال نكرة فلا بد فيهِ من الواو نحو : " جاعني رجل وعلى كتفه سيف " ، وجبت الواو لئلا تشتبه بالنعت ^(٢) .

١ " مفتاح العلوم " ص ١٥٥

٢ " الإيضاح " ص ١٦٠

ولكن يلاحظ على هذين الرأيين ما يلي :

أولا - أن السكاكي والقزويني يتفقان في مجمل النقاط ولكن يختلفان في أن السكاكي جعل ترك الواو مع الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي المثبت أو المنفي أرجح ، بينما جوز القزويني وجود الواو أو حذفها دون ترجيح .

ثانياً - أنهما يعتبران وصف النكرة بالجملة التي سبقت بالواو حالا في مثل قوله : " جاءني رجل وعلى كتفه سيف " ، رغم أنني أرى أن هذه الواو لا تخرج الجملة عن أنها صفة ، والواو فيها للتوكيد ، وذلك ما يميل إليه ويقرره الزمخشري في تفسيره لآيات كثيرة جاءت على هذا النحو ، يقول في تفسير قوله تعالى : ﴿ سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ﴾ [من ٢٢ الكهف] .

" فإن قلت : فما هذه الواو الداخلة على الجملة الثالثة ، ولم دخلت عليها دون الأولين ؟ قلت : هي الواو التي تدخل على الجملة الواقعة صفة للنكرة ، كما تدخل على الواقعة حالا عن المعرفة في نحو قولك : جاءني رجل ومعه آخر . ومررت بزيد وفي يده سيف . ومنه قوله تعالى : ﴿ وَمَا أَهْلَكْنَا مِنْ قَرْيَةٍ إِلَّا وَلَهَا كِتَابٌ مَعْلُومٌ ﴾ [الحجر] وفائدتها تأكيد لصوق الصفة بالموصوف ، والدلالة على أن اتصافه بها أمر ثابت مستقر ، وهذه الواو هي التي آذنت بأن الذين قالوا : سبعة وثامنهم كلبهم ، قالوه عن ثبات علم وطمأنينة نفس ولم يرحموا بالظن كما غيرهم " (١)

لكن الأساس في صاحب الحال أن يكون معرفة ، ولن تغير الواو الداخلة على جملته هذه القاعدة الأساسية .

خلاصة القول في فصل ووصل جملة الحال أنه :

- يجب الفصل في الحال الذي هو جملة فعلية فعلها مضارع مثبت .
- يجوز الفصل أو الوصل في باقي أنواع الأحوال من : جملة فعلية فعلها مضارع منفي ، وجملة فعلية فعلها ماضٍ مثبت أو منفي ، وجملة اسمية .

ملحوظات أولية

إن الفصل في أبسط معانيه ترك العطف بين الجمل ، لكن د. منير سلطان أشار في كتابه " الفصل والوصل في القرآن " إلى إمكانية الفصل بوسائل أخرى غير حروف العطف وأدواته ، وكلها وسائل وأدوات استتبطها من تفسر الزمخشري " الكشاف " للقرآن الكريم ، حيث ذكر أن من أهم وسائل الفصل بين الجمل : ضمير الفصل ، والجملة الاعتراضية ، والاستثناء المنقطع ، وبل ، وأم .

كما ذكر أيضاً نقلاً عن الزمخشري أدوات أخرى للوصل تغني عن الواو ، أشهرها : الفاء ، وثم ، وأو ، وعلى ، ولام الجر ، وإلى ، وقد ، وربما ، وأدوات الشرط إن وإذا .

ولنا على ما ذكر الملحوظات التالية :

- ١ - أن معظم هذه الأدوات والحروف إنما ارتبطت بالسياق القرآني وأولت تأويلات في هذا النسق دون غيره ، وليس هذا هو معناها العام .
 - ٢ - ثم إن معظم هذه الحروف والأدوات إما أن تدرس في كتب الحروف أو في كتب النحو في باب التوابع حتى يظهر عملها ومعانيها في السياقات المختلفة .
 - ٣ - مما غاب عن د. منير سلطان أن كثيراً من هذه الوسائل التي ذكرها للفصل تقوم بالفصل بين أجزاء الجملة وليس بين الجمل ، فدراستها على هذه الأساس يمكن أن يدخل في باب آخر غير باب الفصل والوصل ؛ لأن الفصل والوصل هو العطف أو ترك العطف بين الجمل ، أما الفصل والوصل بين المفردات فيدخل عند البلاغيين في مبحث الإطناب .
- فمن أشهر ما ذكره عن أدوات الفصل الضمير المنفصل ، وهو ما أشار إليه الرضي في شرح الكافية بقوله : " وإنما قلنا إن الفصل يفيد التأكيد ، لأن معنى : زيد هو القائم ، زيد نفسه القائم ، لكنه ليس تأكيداً " (١) بمعنى أنه ليس صورة من صور التأكيد المتعارف عليه بنوعيه اللفظي والمعنوي ، بل هو كما أسميناه توكيد دلالي .

وإلى هذه الفائدة وتلك الوظيفة أشار أيضاً الزمخشري في تفسيره لقوله تعالى ﴿ أُولَئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ﴾ [البقرة] " هُمْ فصل ، وفائدته الدلالة على أن الوارد بعده خبر لا صفة ، وتوكيد وإيجاب أن فائدة المسند ثابتة للمسند إليه دون غيره " (٢)

١ " شرح الرضي على الكافية " تصحيح وتعليق : د. يوسف حسن عمر ، جامعة قاريونس ، سنة ١٣٩٨ هـ /

١٩٧٨ م ، ٢ : ٤٥٧

٢ " الكشاف " ١ : ١٤٦

ومواضع التوكيد بضمير الفصل كثيرة في القرآن ، منها قوله تعالى : ﴿ الَّذِينَ يَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَيَبْغُونَهَا عِوَجًا وَهُمْ بِالْآخِرَةِ هُمْ كَافِرُونَ ﴾ [مود ١٩]

يقول الزمخشري في تفسيره لها : " وهم الثانية لتأكيد كفرهم بالآخرة واختصاصهم به " (١) ، وقوله تعالى : ﴿ وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾ [من ٤٠ التوبة] يقول الزمخشري : هي فصل أو مبتدأ ، وفيها تأكيد فضل كلمة الله في العلو ، وأنها المختصة به دون سائر الكلم " (٢) .

وما يهمننا من ذلك وما يجعلنا نستبعده من أدوات الفصل أنه في الغالب يأتي ليفصل بين المبتدأ والخبر للتوكيد ، وقد يعرب مبتدأ وما بعده خبر ، والجملة الاسمية خبر للمبتدأ الأول ، فهو لا يفصل بين الجمل ؛ لذلك لا يدخل ضمن مبحث الفصل والوصل .

فالمبحث إذن سيسير وفق القاعدة العامة للفصل والوصل ، وهي أن الفصل يكون بحذف الواو والوصل بذكرها حتى إن سادت بعض الأدوات للفصل في القرآن ، وقد نجد لدى نزار أدوات أخرى للوصل يمكن أن يصل إليها المبحث وتخرج بها هذه الدراسة .

خلاصة أولية

— بعد هذه الدراسة النظرية لمبحث الفصل والوصل في العربية يمكن للباحث أن يضع يده على بعض الملحوظات المهمة والتي ربما تبدو كالقواعد الأساسية لدراسة هذا المبحث ، والتي تعين عند التطبيق ، من أشهرها :

— أنه عند تطبيق قواعد الفصل والوصل نجد هناك فرقاً شاسعاً بين الجمل التي لها محل من الإعراب ، وتلك التي ليس لها محل من الإعراب ، فكمال الاتصال وكمال الانفصال ، وشبه كمال الاتصال وشبه كمال الانفصال وغيرها من المصطلحات التي تستخدم لبيان العلاقة بين الجمل وعناصرها اللغوية إنما تكون بين الجمل التي لا محل لها من الإعراب ، أما الجمل التي لها محل من الإعراب فلا مجال فيها لتطبيق هذه المصطلحات ، وأغنت العلاقة النحوية عن هذه التأويلات البلاغية .

— هناك عناصر لغوية داخل الجملة لا تحتاج أن تتصل مع ما قبلها بالواو ؛ لأن العلاقة المعنوية بينها أقوى من أية علاقة لفظية خارجية ، من أشهر هذه العناصر : خبر المبتدأ ، والصفة ، والتوكيد ، والبدل ، والأحوال المفردة ، وجملة الجواب (جواب شرط ، جواب قسم ، جواب نداء — إن صح هذا التعبير —) مع ملاحظة أن جواب الشرط أو ما ينوب عنه يمكن أن توصل بالفاء بشروط تكون فيها قد فقدت جزءاً من هذه العلاقة الدلالية القوية بما قبلها ، فتحتاج عندئذٍ إلى رابط لفظي فيكون الفاء .

— كما يلاحظ الباحث أن الجملة الابتدائية تأتي مفصولة ، لأنها بداية كلام ، ومعنى جديد ينبغي فصله عن سابقه ، أو هو كما يطلق عليه لدى البعض مفصل جديد من مفاصل البناء الكلي للمعنى .

— ويلاحظ أن هذه العناصر اللغوية من خبر أو صفة أو حال قد تأتي جملة ، فالأصل فيها ألا ترتبط بالواو في الخبر والصفة ، وقد ترتبط بالواو مع جملة الحال ولكن بشروط معينة قد ذكرت .

— عند تكرير هذه العناصر اللغوية في الجملة أي تكرير الخبر أو تكرير الصفة أو الحال فالأصل فيها والمستحسن أيضاً أن تأتي بلا واصل بالواو إلا إذا تعارضت هذه الأخبار في المعنى أو تلك الصفات والأحوال واستحال الجمع بينها لمبتدأ أو موصوف واحد ؛ عندئذٍ يجب الربط بالواو لإزالة هذا التوهم والتنبيه على أنها بالفعل مجتمعة للإخبار أو

لوصف شخص واحد ، وربما أغنت هذه الواو عن ذكر ظرف حال على المصاحبة كـ " معاً " الذي استخدمه امرئ القيس في بيته المشهور في وصف فرسه على ما ذكرنا .
— تتبني على هذا المبدأ قاعدة ثانية ، وهي أن إرادة التشريك بالواو في الموقع الإعرابي يجب ألا تكون اختيارية ، بل تخضع لمبدأ المغايرة التي تختص بها الواو ، فلا يحق للكاتب أن يقول مثلاً : " القمر منير ومشع " بغرض التشريك بين الخبرين في الموقع الإعرابي ، بل من الأفضل أن يقول : القمر منير مشع ، ويجعلهما خبرين منفصلين ؛ لأنه لا تعارض بين الإنارة والإشعاع ، لذا وجب ذكر الخبرين منفصلين ، فالكاتب أو الشاعر ليس بالخيار أن يعطف أو لا يعطف بين الأخبار والصفات والأحوال بل هو مقيد بهذا الشرط الذي ذكر .

— إذا ما اتفقت الجملتان في الإسناد فهما تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال وبالتالي يجب الوصل بينهما بالواو ، بينما إذا اختلفتا خبراً وإنشاءً كان بينهما كمال الانفصال مما يستوجب الفصل بينهما ، لكنه مع الاستقراء يلاحظ أن هذه القاعدة يجب ألا تؤخذ بعمومها ، بل لا بد من الوقوف أمام تفصييلة مهمة ، وهي أن الوصل بالواو لا يكون إلا إذا اتفق الأسلوبان في نوعية الإنشاء ، فلا يستطيع أحد أن يصل بين استفهام ونداء ، ولا بين استفهام ونهي ، بل يجوز الوصل بين نهي ونهي ، أو نهي وأمر لأنهما في حكم النوع الواحد وهكذا .

— العطف يمكن أن يكون بين المفردات وفي العناصر اللغوية الأخرى والتي ليس منها ثان — فلا يجوز التكرير عندئذٍ بلا وصل بالواو — كالفاعل مثلاً فليس هناك فاعلاً ثانياً : فلا يقال مثلاً : " جاء أحمد محمود " على أن محموداً فاعل ثان ، بل لا بد هنا من التشريك ، ولا يقال : " كتبت مقالة قصة " على اعتبار أن قصة مفعول به ثان ؛ ذلك لأن الفعل ليس من الأفعال التي تنصب مفعولين ، بل لا بد أن يقال : " كتبت مقالة وقصة " بالعطف للتشريك في الموقع الإعرابي ، ولا يقال كذلك : " أعجبنى غلاف الكتاب القصة " على اعتبار أن القصة مضاف إليه ثان ، بل يجب الوصل بالواو ، فيقال : " أعجبنى غلاف الكتاب والقصة " ، ولا يصح الفصل بينهما .

— المبتدأ يمكن وصله بآخر أو فصله عنه ، فالوصل للتشريك ، نحو : " محمد وأخوه مجتهدان " ، والفصل لصنع مبتدأ ثانٍ ، نحو : " محمد أخوه مجتهد " .

وعلى ذلك يأتي الفصل والوصل بين العناصر اللغوية على اعتبارين :

١ - العناصر اللغوية المركبة مع غيرها :

— يجب الفصل بينها : كما بين الخبر والمبتدأ ، والفاعل والمفعول مع الفعل ، والصفة المفردة والموصوف ، والحال المفردة وذو الحال ، وجواب الشرط وفعله ، وجواب القسم والمقسم به ، وجواب النداء وأسلوب النداء ، الموصول وصلته .

— يجوز الفصل أو الوصل : كما في جملة الحال ، وجملة الصفة .

٢ - العناصر اللغوية المتكررة

يجب الوصل بينها : كما بين الفاعلين ، والمفاعيل ، والمضاف والمضاف إليه ، وجملة جواب الشرط ، وصلة الموصول .

يجوز الفصل أو الوصل : الأصل أن تأتي مفصولة ، وقد توصل ، من أشهرها : الأخبار والصفات والأحوال .

مع ملاحظة أن الأصل في المبتدآت أن يأتي ما بعدها موصولا بالواو ؛ لأن الأصل في الأخبار أن تأتي مفردة وليست جملا ، لأن المفرد هو أصل المركب ، فالأصل والأكثر شيوعا أن نقول : محمد وأحمد يذاكران ، على أن أقول : محمد أحمد ضربه ، رغم أن التعبيرين جائزان .

— إذا كانت الجملة لها موقع من الإعراب لا يُبحث فيها عن كمال الاتصال ، وكمال الانفصال ، وبين الكمالين .. إلخ ، فالرابط العقلي والوهمي والخيالي لا يكون إلا في الجمل التي لا محل لها من الإعراب .

— فإذا عرف المحل يكون العطف لإرادة التشريك إن صح أو لعدم جوازه إن لم يصح في العناصر اللغوية التي يجوز فيها العطف أو لا يجوز كالأخبار والصفات والأحوال والمبتدأ ، أما العناصر اللغوية التي يجب فيها فلا بد فيها من العطف كالفواعل والمفاعيل والمضاف إليه ، وليس هناك مجال أمام المبدع أن يشذ عن القاعدة ويأتي بها مفصولة .

الدراسة التطبيقية

رأيت أنه من الأجدى للدراسة تطبيق هذه القواعد وتلك الشروط على مجموعة من قصائد نزار ، لا على جمل منفصلة ولا وحدات منتقاة ؛ لأنه على مستوى القصيدة يبدو المعنى واضحاً والعلاقة بين الأجزاء تظهر جلية لا لبس فيها ، وحتى يكون هناك مجال أوسع للتحليل واستخراج النتائج . وربما يمكن التوصل إلى أسباب أخرى ومواضع للفصل والوصل لم تذكر في الدراسة النظرية ، ولم يشر إليها العلماء ، وكان من الأنسب أن تأتي هذه القصائد موضع الدراسة متتالية في الديوان ، ليسهل اكتشاف ما إذا كان هناك امتداد للمعنى العام بين القصيدة وما بعدها أو لا يكون ، على أننا يجب أن ننبه أنه ستكون الدراسة على القصائد ككل ، فالجمل منها ما ليس لها محل من الإعراب ، ومنها ما لها محل من الإعراب ، ومن الصعوبة أن تقتصر الدراسة إذن على الجمل التي لا محل لها من الإعراب فقط ، بل ستتناول العلاقة بين الجمل بشكل عام ، فكما سنتوه على علاقات الجمل التي ليس لها محل من الإعراب ، وتظهر معها مصطلحات الفصل والوصل وأشكاله ، كذلك ستشير إلى علاقات تلك الجمل بالجمل التي لها محل من الإعراب ، وعلاقات هذه الجمل ببعضها ، عندئذٍ ستظهر أسباب الوصل من إرادة الإشراف في الموقع الإعرابي ، أو لسبب آخر ، لن تغفل الدراسة كذلك العلاقات بين الألفاظ ، وهل الوصل هنا واجب أم جائز .. إلخ ، وهذه القصائد هي .

ورقة إلى القارئ ص ١٥

كميس^(١) الهوارج .. شرقية ترش على الشمس جلوة الجدا^(٢)
كدندنة البدو فوق سرير من الرمل، ينشف فيه الندا

هنا قد فصل بين الجملتين " كميس الهوارج .. " و " كدندنة البدو .. " رغم أن هناك معنى مشتركاً بينهما وهو أنهما لوصف المحبوبة ، ونلاحظ أن الجو العام المخيم على الصورة واحد ، والخلفية التاريخية التي تحيط بها واحدة : فمحبوبته في الصورة الأولى كأنها في سيرها رحل الهوارج تتبختر في حدودها في الصحراء ، وفي الصورة الثانية في حديثها كأنها صوت البدو في الصحراء المترامية وما فيه من رجوع وترديد ، والنسق فيهما واحد

• الميس والميسان والتميس: التبختر
♦ حدا بالإبل حداً وحداً: زجرها وساقها

فتلك من الحالات التي يحسن فيها الوصل بالواو ، لكن بالتأمل نلاحظ أن أشباه الجمل هذه هي أخبار لمبتدأ واحد ، وهي تسير على نسق واحد من ناحية المعنى ، فليس بينها تعارض يبرر الوصل بينها بالواو ؛ لذا فقد أحسن نزار صنعاً في الفصل بينها ، فقد فصل بينها هنا على الأصل . وربما تشابهت هذه الحالة مع ما ذكره الزمخشري وأشرنا إليه من قبل من حالة الفصل للتعدد كما في سورة الرحمن .

ومثل بكاء المآذن ، سرت إلى الله أجرح صحو المدى
أعبنى جيبى نجومًا .. وأبنى على مقعد الشمس لي مقعدا

وهنا وصل بالواو لأن الجملتين تقعان بين الكمالين : كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فالجملتان تتفقان من حيث كونهما خبريتين للوصف ، يجمعهما علاقة التضاد في المسند إليه ، فالوصف في الأولى للمحبوبة ، بينما الوصف في الثانية له هو .
وجملة " أجرح صحو المدى " جاءت مفصولة عما قبلها ؛ لأنها جملة حال ، والفصل فيها جاء على الأصل ؛ فهي جملة فعلية فعلها مضارع يجب أن تأتي بلا واو ، وهو بذلك مطابق للقاعدة النحوية ومطرد معها .

ويلاحظ هنا أنه لم يصل بالواو في أول جملة " أعبنى جيبى نجومًا " فهي تبدو معطوفة على جملة الحال " أجرح صحو المدى " إلا أنها في الواقع حال للفاعل في أجرح ، فقد كان في جرحه لصحو المدى يعبنى جيبه نجومًا .. فلأنها جملة حال ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع ، جاء الفصل فيها أيضًا على الأصل ، كما بينا ذلك بالتفصيل في الحديث عن جملة الحال في المبحث الثالث من مباحث هذه الدراسة ، يقول ابن عقيل : الجملة الواقعة حالا: إن صدرت بمضارع مثبت لم يجر أن تقترن بالواو، بل لا تربط إلا بالضمير، نحو : " جاء زيد يضحك، وجاء عمرو نقاد الجنائب بين يديه " (١)

وجاء بالجملة الثانية موصولة بالواو لإرادة التشريك بينها وبين سابقتها في الموقع الإعرابي ، رغم أنه لا يوجد بين الحالين من التعارض ما يستوجب هذا الوصل ؛ وربما وصل لوقوع الجملتين متوسطتين بين الكمالين مع اتحادهما في المعنى من حيث إنهما جملتان خبريتان ، والمسند إليه فيهما واحد ، فهو قد راعى الشكل على حساب المعنى .

وبيكي الغروب على شرفتي وبيكي ..لأمنحه موعدا
وهنا وصل بالواو جملة " وبيكي .. " رغم كمال الانفصال فيما بينهما من ناحية المعنى
وفي المسند إليه فيهما ، إلا أن هناك علاقة خفية جعلت الوصل ممكناً ، وهو ضمير
الإضافة في " شرفتي " فالعلاقة بين تعبئتي للنجوم وبنائي للمقعد ، وبين بكاء الغروب
العلاقة بينهما أن ذلك البكاء كان على شرفتي وليس بعيداً عني ، وهذا هو المبرر الوحيد
للوصل بينهما بالواو .

السر في الوصل في الجملة التالية رغم أن البكاء هنا هو البكاء هناك ، والعطف
يقتضي المغايرة كما يقول اللغويون ، أن نزاراً أراد أن يجعل البكاء في المرة الثانية وكأنه
مغاير للمرة الأولى ربما لإرادة التهويل والمبالغة ، فإن جاء بالثانية مفصلة كانت كأنها
لتوكيد البكاء ، لكنه عندما أتى بها موصولة أكد على تكرار البكاء ومداومته ، وأن البكاء
في كل مرة مختلف عن سابقه ، وفي ذلك تهويل يخدم المعنى ليبين به مدى لهفة الغروب
على الموعد واستماتته للفوز به .

شراع أنا لا يطيق الوصول ضياع أنا لا يريد الهدى

ثم نجده يفصل بين المعنى السابق وهذا المعنى ، وهو محق في هذا لما بين المعنيين
من كمال الانفصال ؛ حيث تحدث عن الغروب وبكائه ليعطي له موعداً ، وانتقل من هذا
المعنى إلى الحديث عن ذاته ؛ لذلك فقد تحتم الفصل ، لكن يلاحظ أن الفصل ليس
ضرورياً في المعنى التالي ، فكان يجب أن يصل ؛ لما بين المعنيين من علاقة دلالية
واضحة ، وهو أن المسند إليه فيهما واحد ، ويصف ذاته في التعبير الأول بأنه شراع وفي
التعبير الثاني بأنه ضياع ، والتعبيران مصوغان على نسق واحد ، فهما جملتان اسميتان
خبريتان ، لذلك كان يتحتم هنا الوصل بينهما ، وربما أثر الفصل ولم يصل بالواو لغرض
عروضي موسيقي لصنع حسن تقسيم بين شطرتي البيت .

حروفي ، جموع السنونو ، تمد على الصحو معطفها الأسود

والفصل هنا موفق بين هذا المعنى والمعنى السابق له ؛ لما بين المعنيين من كمال
الاتصال ؛ حيث نجد المعنى الثاني وكأنه بدل بعض من كل من المعنى الأول ، حيث
تحدث في المعنى الأول عن ذاته ككل ، ثم بدأ في هذا المعنى يتحدث عن جزئيات هذه

الذات ، فالحروف جزء من تركيب هذه الذات ، ومكون من مكوناتها الأساسية ، وبالتالي أثر الفصل بينهما وعدم الوصل ، كما نجده يفصل بين هذا المعنى وبين جملة " تمد .. " لأنها جملة حال ؛ وهي جملة فعلية فعلها مضارع ، لذا جاءت مفصولة على الأصل .

أنا الحرف أعصابه نبضه تمرّقه قبل أن يولدا
يفصل هنا أيضًا لانتقاله إلى معنى جديد يريد أن يقرره ، وهو الحديث عن ذاته مرة أخرى ، وهو محق في هذا الفصل ؛ لأن ما بين المعنيين كمال الانفصال ، ففي التعبير السابق تحدث عن حروفه ، ثم في هذا التعبير يتحدث عن نفسه ، وأن ذاته في الحرف الذي يكتبه ؛ حيث يشهد نبضه وتمرّقه قبل أن يظهر على الأوراق .

يُلاحظ كذلك أنه لم يعطف بين المفردات : " الحرف ، وما بعده " ، وهو محق في ذلك لما بين الألفاظ التالية وبين الحرف من كمال الاتصال ، فالثانية كأنها بدل بعض من الكل من الأولى ، فالحرف مبدل منه والبدل الأعصاب والنبض والتمزق فجاءت هذه الألفاظ مفصولة على الحرف على الأصل ، وربما فصل فيما بينها لإرادة التكتيف .

أنا لبلادي .. لنجماتها لغيماتها للشذا للندي
أما هنا فيفصل ، وكان حقّه أن يصل لما بين الجملتين من خيط فكري واحد ، وهو أنه امتداد حديثه عن ذاته ، فهذه الجملة وسابقتها تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، للاتفاق في الإسناد ، فالمسند إليه فيهما واحد ، والمسند فيهما مختلف ، لذلك كان يجب الوصل بينهما بالواو ، وربما استغنى عنها لتستقيم له التفعيلة . ولم يصل بالواو بين لنجماتها لغيماتها للشذا للندي ، وبين لبلادي لما بينهما من كمال الاتصال ، حيث إن النجمات والغيمات والشذا والندا كأنها بدل بعض من الكل ، فالبلاذ مليئة بالنجمات والغيمات والشذا والندا ؛ لذلك وجب الفصل وعدم الوصل بالواو . كما أنه فصل ولم يصل بين هذه العبارات لما بينهما من مظهر يشبه التعديد وهو ما ذكرناه عند تعديد نعم الله تعالى في سورة الرحمن .

سِفَحَتْ قَوَارِيرَ لَوْنِي نَهْـوَرًا عَلَى وَطْنِي الْأَخْضَرِ الْمَفْتَدَى
وَنَتَفَتُ فِي الْجَوْرِ رِيشِي صَعُودًا وَمَنْ شَرَفَ الْفِكْرَ أَنْ يَصْعَدَا

وهنا فصل أيضاً بين هذه الجملة وسابقتها رغم أن الحديث ممتد عنه ؛ ربما لأن الجملة الأولى اسمية والثانية فعلية ، وذلك من الأسباب التي يستحب فيها الفصل بين الجمل ، ووصل بين هذه الجملة والجملة التالية لها " وَنَتَفَتُ فِي الْجَوْرِ رِيشِي صَعُودًا " لأنهما يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، حيث يتفقان في الإسناد ، فهما فعليتان والفعل فيهما ماض والفاعل واحد ، لذلك وجب فيها للوصل .

ووصل كذلك بالواو في الجملة الأخيرة : " وَمَنْ شَرَفَ الْفِكْرَ أَنْ يَصْعَدَا " لأنها جملة حال ، فالواو فيها واو الحال ، وربما اختلط على القارئ الأمر في معرفتها ، لكن يمكن الرجوع إلى علامتها التي ذكرها لها ابن عقيل وهي صحة وقوع " إذ " موقعها - نحو " جاء زيد وعمرو قائم " التقدير : إذ عمرو قائم ^(١) . والعلامة الأخرى يذكرها لها المالقي بتقدير " في الحال " وذلك إذا كان في الجملة ضمير يعود على ذي الحال ، نحو قولنا : جاء زيد وهو يضرب عبده ، أي في حال ضربه عبده " ^(٢) فإذا لم يكن هناك ضمير نقتر " إذ " كما مثلنا وكما هو الشأن هنا ، والجملة هنا جملة اسمية مصدرية بالجار والمجرور يجوز فيها الربط بالواو ، كما يجوز فيها الفصل بلا واو ، وأثر هنا وصلها بالواو من باب الجواز .

تَخَيَّلْتُ .. حَتَّى جَعَلْتُ الْعُطُورَ تُرَى .. وَشَمَّ اهْتَزَّازِ الصدى

وفصل هنا لما يبدو بين الجملتين من كمال الانفصال لاختلاف المعنى ، لكننا لو تأملنا في المعنيين اللذين يبدوان متباينين لوجدنا بينهما رابطاً فكرياً ظاهراً يجعلهما أقرب إلى كمال الاتصال ، وتكون الثانية تبييناً وتوضيحاً للأولى ؛ فهو في التعبيرين يتحدث عن عبقريته الفذة ، وكيف تعامل مع مفردات الطبيعة في وطنه وحوّلها إلى عالم آخر وشكل غير الشكل ، وأكسب الأشياء معانٍ ليست لها ، ففي التعبير السابق أكد على أنه ملأ الكون من حولة بألوان فرشته العبقرية ، وفي هذا التعبير يؤكد أنه بلغ من شاعريته أن استطاع اللعب بحواس البشر فجعلهم يرون العطور ويشمون الاهتزاز ، يذكرنا ذلك ببيت المتنبي :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

١ " شرح ابن عقيل " ١ : ٦٥٥

٢ " الجنى الداني " ص ٤١٨

بأعراقي الخمر .. امرأة تسير معي في مطاوي (٥) الردا
تفح .. وتنفخ في أعظمي فتجعل من رثتي موقدا

هنا فصل لما بين الجملتين كذلك من كمال الانفصال ، وهو محق في ذلك ؛ فالمعنى هنا جديد ومخالف للمعنى هناك ، لكنه متناغم مع المعنى العام في وصف تجربته وبيان عناصرها ورسم عبقريته ومقومات هذه العبقرية ، وأبرز هذه المقومات أن ملهمته امرأة لها مواصفات خاصة ، فتسير معه في مطاوي الردا ، فجملة " تسير " صفة لامرأة ، وهي جملة فعلية تأتي مفصولة عن موصوفها على الأصل ، وفصل جملة " تفح " رغم أن الظاهر يوحي بأنها تشارك ما قبلها في الإعراب ، لكن عند التأمل نجد أنها حال من فاعل " تسير " فالمعنى أن هذه المرأة التي بداخلي تشاركني السير ، وهي في سيرها تفح [كالأفعى] ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع يجب أن تأتي مفصولة عن صاحبها على الأصل ، ولا تقترن بالواو ، ثم وصل هنا بين تفح وتنفخ ؛ للتشارك بينهما في الموقع الإعرابي ؛ حيث إن الثانية أيضا في محل نصب حال ، وكان حقه ألا يصل بينهما بالواو حيث لا تعارض بين الفحيح والنفخ .

ونلاحظ أنه ربط جملة " تجعل من رثتي موقدا " بالفاء ، وهذه الفاء هنا جاءت من قبيل عطف الجمل ، والفاء في هذه النوعية من العطف تؤدي معنى السببية ، يقول المنرادي : " فإن عطفت مفردا غير صفة لم تدل على السببية . نحو : قام زيد فعمرو . وإن عطفت جملة ، أو صفة ، دلت على السببية غالبا نحو : ﴿ فوكزه موسى ، فقضى عليه ﴾ [من ١٥ القصص] ، ونحو : ﴿ لَأَكْلُونَ مِنْ شَجَرٍ مِّنْ زُقُومٍ فَمَأْتُونَهَا الْبُطُونَ فَشَارِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ الْحَمِيمِ ﴾ [٥٢ - ٥٤ الواقعة] " ^(١) وهي نوع غير الفاء الناصبة للفعل المضارع في جواب الأمر ، والنهي والدعاء والاستفهام والتحضيض والعرض والتمني والنفي والترجي والتي اصطلاح على تسميتها أيضا بفاء السببية .

• المطوى : شيء يلف عليه الغزل وغيره ، وهي تسير معه في مطاوي الرداء يريد أنها تتغلغل حتى في نسيجه ملابسه .

١ " الجنى الداني " (١) ٩

هو الجنس أحمل في جوهرى هيولاه (*) من شاطئ المبتدا
وهنا فصل كذلك لما بين هذه الجملة والسابقة من شبه كمال الاتصال ؛ لأن الثانية تبدو
كإجابة عن سؤال فرضته الجملة السابقة ، بأن قال قائل : وما أهم مقومات هذه العبقرية
التي تلهمك إياها المرأة ؟ فجاءت الإجابة : هو الجنس ، وهو نوع من الاستئناف ، نمثل
له بقوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ جَاءَتْ رُسُلُنَا إِبْرَاهِيمَ بِالْبُشْرَى قَالُوا سَلَامًا قَالَ سَلَامٌ ﴾ [من ٦٩ هود]
حيث فصل جملة : قال سلام ؛ لأنها بدت وكأنها إجابة عن سؤال : وماذا قال لهم ؟ .
وكذلك فصل جملة " أحمل في جوهرى هيولاه " لأنها تبدو من نوع الاستئناف أيضا ،
فهي كأنها سؤال عن كيفية عمل الجنس ، وما علاقته بالجنس وحدود هذه العلاقة ،
فجاءت الإجابة عن هذا الاستفهام المفترض بأنه يجمل في جوهره أصل الجنس ومادته
الأولى منذ البدء .

بتركيب جسمي جوع يحن لآخر .. جوع يمد اليدا
نلاحظ أنه وصل بين جملة " بأعراقي الحمر ... " ، وجملة " بتركيب جسمي جوع " ،
وصل بينهما بجملة " هو الجنس .. " ؛ لذلك لم يحتج إلى الوصل بالواو واستأنف حديثه
عن مقومات العبقرية ، وأثر الجنس في تشكيلها ، لكننا عند التأمل نجده لم يصل بين
الجوعين ، وهو محق في ذلك ؛ لأنهما في الواقع ليسا جوعين ، بل جوع واحد ، وأقرب
أداة يمكن أن تربطهما " بل " التي تعبر عن الإضراب ، يقول المالقي في معنى بل : "
اعلم أن معنى بل في كلام العرب الإضراب عن الأول ، إما تركا له وأخذاً في غيره
لمعنى يظهر له ، وإما لأنه بداء " (١) فالمعنى المراد هنا : بتركيب جسمي جوع يحن
لآخر ، بل جوع يمد اليدا ، وذلك يثبت أنهما ليسا جوعين بل هو جوع واحد أخذ صورة
ثم عدل الشاعر عنها إلى صورة أكثر مبالغة ، ولم يستخدم " بل " لإرادة الإيجاز .

أتحسب أنك غيري ؟ ضللت فإن لنا العنصر الأوحدا
وفصل هنا أيضا لكمال الانفصال ؛ للاختلاف في الإسناد ؛ لأن الجملتين إحداهما
خبرية والأخرى إنشائية ، ثم فصل بين جملة " ضللت .. " وما قبلها ؛ لما بين الجملتين
من شبه كمال الانفصال ؛ حيث منع مانع خارجي من العطف بالواو ، فإن عطف بالواو

* الهيولي : الأصل والمادة الأولى للأشياء
١ " رصف المباني " ص ١٥٣

تبادر إلى الذهن أن الضلال داخل ضمن حسبانته وظنه ، وذلك ما لم يردده . ويمكن أن يؤول الفصل هنا لكمال الاتصال ؛ لأنهما مختلفتان في الإسناد ، فهي خبرية وما قبلها استفهامية ، فالسؤال والإجابة عنه يجب أن يأتيا مفصولين . والفاء التي ربط بها جملة " إن لنا العنصر الأوحدا " تأتي هنا للتعليل .

جمالك مني . فلولا لم تك شيئا .. ولولا لن توجد
ولولا ما انفتحت وردة ولا فقع^٥ الندي أو عريدا

فصل هنا لكمال الانفصال ؛ حيث انتقل إلى معنى جديد يريد أن يبرزه ، وهو فضله عليها وتذكيره لها بأن جمالها من صنعه ، وذلك معنى فرعي منفصل عن المعنى السابق في الحديث عن عبقريته وشاعريته ومقوماتها ، لكنه عندما بدأ في وصف أفضاله عليها ، وعندما بدأ في تعداد نعمه لجأ إلى الوصل بالولو لهذا الخيط الدلالي الرابط بينها ، ولأن الجملتين متوسطتان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ فهما خبريتان شرطيتان والمسند إليه فيهما واحد ، لكن يلاحظ أنه ربط جملة " لولا لم تك شيئا .. " بما قبلها بالفاء ، والفاء هنا كما يقول المرادي " عاطفة للمفصل على المجرى ، كقوله تعالى ﴿ إنا أنشأناهم إنشأ ، فجعلناهم أذكرا ﴾ [٣٥ ، ٣٦ الواقعة] . وهذا مما انفردت به الفاء " ^(١) وقد جاء ربطه بالفاء هنا موقفاً .

صنعتك من أضلعي لا تكن جحوداً لصنعي ولا ملحدا
وبعد تعداد النعم والوصل بينها بالولو لجأ إلى مشهد آخر وفضل آخر من أفضاله عليها ، وهذه العلاقة الأبدية بينهما ، فيذكر أنه صنعها من أضلعه ، وذلك معنى منفصل أو تفصيلية مستقلة عن سابقتها ؛ لذا جاء بها مفصولة عن سابقتها ، ونجده فصل كذلك ولم يصل بين لا تكن وما سبقها لما بينهما من تمام الانفصال ؛ حيث إنهما مختلفتان في الإسناد ؛ فالأولى خبرية بينما الثانية إنشائية .

٥ فقع كمنع ونصر فقعا وفقوعا : اشتكت صفوته أو خلصت

١ " الجنى الداني " (١) ٩

أضاعك قلبي ولما وجدتك يوماً بدري .. وجدت الهدى
ثم انتقل هنا إلى مشهد آخر وصورة أخرى من صور العلاقة الحميمة بينه وبين
محبوبته ، ذلك أنه أضاعها ثم وجدها فوجد معها الهدى ؛ لذلك فهو محق في هذا الفصل .
ثم وصل بين هذه الجملة والجملة التالية لها ، وهي : " ولما وجدتك يوماً بدري وجدت
الهدى " ، لما بينهما من جامع عقلي في صورة تقابل في المعنى .

عزفت ، ولم أطلب النجم بيتاً ولا كان حلمي أن أخلدا
لم يصل هنا لكمال الانفصال بين هذا المعنى والمعنى السابق له ، ولكنه كان يجب ألا
يصل جملة عزفت بما بعدها ؛ لأن ما بعدها مبينة لها ، فعدم طلب النجم هو في الواقع
لون من ألوان العزوف وشكل من أشكاله ؛ فكان لا بد من الفصل لكمال الاتصال بينهما ،
بينما وصلها بما بعدها للرباط المعنوي بينهما ، وأنها مظهران من مظاهر العزوف ،
والجملتان في الوقت نفسه تقعان بين الكمالين : كمال الاتصال ، وكمال الانفصال ؛ فهما
خبريتان فعليتان منفيتان .

إذا قيل عني أحس كفاني ولا أطلب " الشاعر الجيد "
فصل هنا كذلك لكمال الانفصال بين هذا المعنى وسابقه ، ووصل هذا المعنى بما تلاه
وكان حقه أن يفصل بينهما ، لما بين الجملتين من كمال الاتصال ، فالجملة الثانية بمثابة
التوكيد من الجملة الأولى ، لأن المعنى في الأولى أنه يكفي بأن يقول الناس عنه إنه
يشعر ، وفي الثانية يذكر أنه لا يطلب أن يكون الشاعر الجيد ، والمعنيان متقاربان إلى حد
بعيد ؛ لذا كان يجب الفصل بينهما .

شعرت " بشيء " فكونت " شيئاً " بعفوية ، دون أن أقصدا
فصل هنا أيضاً لكمال الانفصال ؛ حيث انتقل إلى معنى فرعي جديد في السياق العام ،
بينما فصل بين " بعفوية " ، و " دون أن أقصد " لكمال الاتصال ، لأن المعنى الثاني هو
ذاته المعنى الأول ، فالثانية بمثابة التوكيد المعنوي لما سبقتها ، والفاء في " فكونت "
عاطفة للجمال تدل على معنى لم يذكره لها المرادي أو المألقي أو ابن هشام في " مغني
اللبيب " ألا وهو الدلالة على النتيجة كما في قولنا : ذاكر محمد فنجح ، فالنجاح ليس تالياً

للمذاكرة فحسب ولكنه مترتب عليها ، ليس كما نقول : ذاك محمد فنام ، فالنوم تال هنا للمذاكرة لكنه ليس مترتباً عليها ، ولا هو نتيجة لها .

فيا قارئ .. يا رفيق الطريق أنا الشفتان .. وأنت الصدى
هنا فصل نزار بين العبارتين : " يا قارئ " ، و " يا رفيق الطريق " لما بينهما من كمال الاتصال ، فالثانية كأنها بدل من الأولى أو وصف لها ، والبدل والوصف من أجزاء الجملة التي ترتبط مع سابقتها برباط معنوي ولا تحتاج إلى رباط لفظي كالواو ، فهي تأتي في الغالب مفصولة عن سابقتها ، ثم نراه يفصل كذلك بين أسلوب النداء وما بعده لما بين الجملتين من كمال الانفصال لاختلافهما من حيث الخبر والإنشاء ، فالأولى إنشائية والثانية خبرية ، بينما وصل بالواو بين الجملتين : " أنا الشفتان " ، و " أنت الصدى " للجامع العقلي بينهما ، والذي جاء في صورة تقابل في المعنى ، ونلاحظ أنه وصل بين أسلوب النداء وجوابه : " سألتك بالله كن ناعماً " بجملة " أنا الشفتان " والمعطوفة " أنت الصدى " وكأنهما جملتان اعتراضيتان وصل بهما بين أسلوب النداء وجوابه .

سألتك بالله .. كن ناعماً إذا ما ضمنت حروفي غدا ..
ثم يبدأ حديثه مع قارئه يستحلفه بالله أن يكون رفيقاً عند تعامله مع حروفه ، وأن يقدر العذاب الذي بذله لتخرج هذه الحروف إلى النور ، فبعد أسلوب النداء يأتي الكلام جديداً ويكون بداية ، لذا لا يجوز الوصل . وفصل بين " سألتك بالله " و " كن ناعماً " لما بينهما من كمال الانفصال ؛ حيث إن الأولى خبرية والثانية إنشائية .

تذكر .. وأنت تمر عليها عذاب الحروف .. لكي توجد
هنا فصل وكان حقه أن يصل بالواو ، حيث إن تلك الجملة مع سابقتها تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ لأنهما متفقتان من حيث كونهما إنشائيتين أمر ، فكان يجب أن يقول : " سألتك بالله كن ناعماً وتذكر .. " لكنه ربما تخلى عن الواو لهدف عروضي . وجملة " وأنت تمر عليها " جاءت موصولة بالواو بما قبلها ؛ لأنها جملة حال ، وهي جملة اسمية يجوز فيها الربط بالواو ، ويجوز أن تأتي بلا واو ، والوصل بالواو هنا من باب الجواز لا الوجوب .

سأرتاح .. لم يكُ معنى وجودي فضولا .. ولا كان عمري سدى
هنا لم يصل لانقطاع المعنى ، وكأنه بعد هذه النصائح والوصايا قد وصل إلى حالة من
الهدوء والسكون دعتَه إلى أن يعلن أنه سيرتاح ، ثم يعلن في هذه الراحة أن حياته لم
تذهب سدى وأن عمره لم ينقض دون جدوى ، بل إنه قدم وقام بما يجب أن يقوم به ، فما
بين الراحة وتذكر هذا الدور اختلاف في المعنى ؛ لذا أثر عدم الوصل ، بينما تذكر هذا
الدور ، والحديث عن معنى الوجود وإنفاق العمر معنى متصل بخيط دلالي واحد ، ومن
والجملتان من ناحية الشكل في نسق يكاد يكون واحداً ، حيث إنهما خبريتان مصدرتان
بـ "كان" ، واسم كان يعود فيهما إلى الشاعر ، والخبر فيهما مفرد ، لكل هذه الأسباب
كان نزار محققاً في أن يصل بينهما بالواو .

فما مات من في الزمان أحب .. ولا مات من غردا
الفاء هنا تعطي معنى ربما لم يذكره من تعرض لها كالمالقي والمرادي وابن هشام ،
وهو معنى التعليل ، كما نقول : سأذهب إلى وطني فإنني أحبه ، أي لأنني أحبه ، ووصل
بين الجملتين بالواو لأنهما تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهما على نسق
واحد ، فالاثنتان خبريتان فعليتان فعلهما ماضٍ والفاعل فيهما واحد ، وهو الشاعر .

مذعورة الفستان ص ١٩

مذعورة الفستان .. لا تهربي لي رأي فنان .. وعينا نبي
هنا يبدأ نزار قصيدته بنداء محذوف الأداة للقرب من القلب ؛ وهو مفصول عما سبقه
لكمال الانفصال للاختلاف فيما بينهما في المعنى الجزئي ، رغم اتفاقهما في المعنى العام
والجو العاطفي والتجربة الواحدة ، ثم يأتي بجملته التالية مفصولة عن سابقتها ؛ لأنها تبدو
كمقول قول بعد النداء ، فلا ينبغي الوصل بين الجملتين بالواو ، ثم واصل حديثه بجملته
تالية جاءت بصيغة خبرية ؛ وبالتالي لم يحتج أن يصلها بسابقتها بالواو لما بين الجملتين
من كمال الانفصال ؛ لأن الأولى إنشائية والثانية خبرية .

شارعنا أنكر تاريخه والتفّ بالعقد .. وبالجورب
والتهم الخيط .. وما تحته وأتعب الخصر .. ولم يتعب
واقترح النهْد .. وأسواره ولم يعد من ذلك الكوكب

وكمال الانفصال يبدو هنا أيضًا حيث فصل بين جملة : " شارعنا أنكر تاريخه " ، وبين ما سبقها لانقطاع العلاقة المعنوية القريبة بين هذه الجملة وسابقتها ، لأنه يتناول هنا قضية أخرى ويتعرض لفكرة مستقلة لم يشملها الكلام السابق ؛ فهو يتحدث هنا عن شارعهِ ومدى انبهاره بها وبفستانها وبعقدها وبجوربها ، ثم نراه يصل بين هذه الجملة وجملة : والتف .. ، والتهم .. ، وأتعب .. ، واقترح ، ولم يفصل ؛ لأن هذه الجمل في موضع رفع بالعطف على خبر المبتدأ في الجملة الأولى ، فنزار هنا يريد أن يشرك هذه الأخبار الجمل في الموقع الإعرابي ؛ لذلك وصل بينها بالواو ، لأن القاعدة في تعدد الخبر أنه " اختلف النحويون في جواز تعدد خبر المبتدأ الواحد بغير حرف عطف ، نحو : " زيد قائم ضاحك " فذهب قوم - منهم المصنف - إلى جواز ذلك ، سواء كان الخبران في معنى خبر واحد ، نحو : " هذا حلو حامض " أي مز ، أم لم يكونا كذلك ، كالمثال الأول ، وذهب بعضهم إلى أنه لا يتعدد الخبر إلا إذا كان الخبران في معنى خبر واحد ، فإن لم يكونا كذلك تعين العطف ، فإن جاء من لسان العرب شيء بغير عطف قدر له مبتدأ آخر " (١) فالقاعدة إذن أنه إذا كانت الأخبار مما يمكن أن تكون من مبتدأ واحد فهي تأتي مفصولة ، كأن نقول : محمد قوي شجاع ناجح سريع ، فلا تعارض بين هذه الأخبار ، وبالتالي جاءت مفصولة ، فإن كان منها ما يتعارض مع الآخر واستدعى ذلك شك المتلقي وجب الفصل لإزالة هذا الشك كأن نقول : محمد كريم وبخيل ، فالواو أكدت على وجود هاتين الصفتين المتناقضتين فيه . وما يجوز على الأخبار يجوز على الصفات . فالأخبار هنا عند نزار لا تعارض بينها مما يستوجب الوصل بالواو فكان يمكن أن تكون الجملة : شارعنا أنكر تاريخه ، التفّ بالعقد .. وبالجورب ، التهم الخيط .. وما تحته ، أتعب الخصر .. ولم يتعب ، اقترح النهْد .. وأسواره ، لم يعد من ذلك الكوكب . لكنه ربما غلب الشكل على المعنى ، فالجمل كلها على نسق واحد فعلية ، والفعل فيها ماضٍ والفاعل فيها جميعًا ضمير مستتر يعود على الشارع ، كل ذلك أغراه بالوصل بينها بالواو .

١ ينظر " شرح ابن عقيل على الألفية " ١ : ٢٥٦ وما بعدها

شارعنا يمشي على شوقه يمشي على جرح هوى مرعب
يمشي بلا وعي ولا غاية مثلك ، يا مبهم المطلب

ثم يعود للشارع مرة أخرى فيذكره في معنى جديد ؛ لذلك لم يربط هذه الجملة بسابقتها ؛
لما بينها وبين سابقتها من كمال الانفصال ، ولا يصل بين هذه الجملة والجملة التالية لها ؛
ذلك لأنها أخبار للشارع ، ومن الطبيعي أن تأتي مفصولة ، وذلك لإمكانية أن تجتمع
للإخبار عن مبتدأ واحد ، أي أنها ليس بينها تعارض يمنعها من أن تجتمع في مسند إليه
واحد ، ويجعلها تأتي موصولة بالواو .

حُرِّكتْ بالإيقاع أحجاره فاندفعت في عزة الموكب

ثم يعود مرة أخرى إلى مذعورة الفستان التي ناداها في بداية القصيدة ليستأنف حديثه
معها ، ذلك الذي نحا به نحو الشارع لينكر لها تأثيرها عليه ، فهذه العودة بعد هذه المدة ،
وبعد أن فصل بالحديث عن الشارع استدعى ألا يصل لانقطاع العلاقة ، وكأن حديثه عن
الشارع كالمعنى المعترض وصل به بين النداء وبين الحديث إليها في " حركت " ؛ لذلك لم
يحتج إلى الواو عند استئناف الحديث . وفي جملة " اندفعت .. " وصلها بسابقتها بالفاء ،
ولا إشكال في ذلك حيث تشتركان في الموقع الإعرابي ، ولم تخرج الفاء عن معناها
الرئيس وهو الترتيب والسرعة ، فالاندفاع جاء بعد الحركة مباشرة ، وربما أعطت الفاء
هنا معنى السببية التي ذكرتها لها في عطف الجمل .

فديتِ يا صاحبة خلفها شينا من الليل .. من المغرب

ثم يخاطبها داعيًا من قلبه أن تقتدى ، وهي كما نرى جملة إنشائية من ناحية المعنى
جاءت بعد جملة خبرية ؛ لذا وجب الفصل وعدم الوصل ، وجاءت بعدها جملة إنشائية
نداء فاختلفت الجملتان من ناحية الإسناد فوجب الفصل فيما بينهما .

أهذه أنتِ؟ صباحي رضا أعمارنا قبلك لم تُكتب

وهنا أيضًا يخاطبها بجملة إنشائية استفهامية ، فلم يصل لكمال الانفصال بينها وبين
سابقتهما ، ولم يصل بين هذه الجملة وما بعدها لنفس السبب ؛ فالأولى إنشائية والثانية
خبرية ، وفصل بين جملة " صباحي رضا " وجملة " أعمارنا قبلك لم تُكتب " لكمال
الانفصال بينهما ، حيث لا يجمعهما جامع عقلي أو وهمي أو خيالي .

تمهلي في السير.. هل رغبةً ظلت بصدر الدرب لم ترغب؟
وبدا هنا بجملة إنشائية (أمر) ذات معنى مستقل عن سابقتها ؛ لذلك فصل بينهما ولم يصل لكمال الانفصال ، وفصل كذلك بين الأمر وبين الاستفهام التالي له ، والفصل جاء لا لأن بين الجملتين كمال الانفصال للاختلاف فيما ينهما في نوعية الإنشاء فبدت إحداهما كأنها خبرية والأخرى إنشائية، بل لسبب آخر ، وهو أن الاستفهام هنا مبني على الأمر ، فبين الجملتين في الواقع شبه كمال الاتصال ؛ فالثانية سؤال فرضته الأولى ، وكأنه عندما طالبها بالتمهل سألته : ماذا تريد ؟ فطرح عليها سؤاله ؛ لذا فصل ولم يصل .

هل حجرٌ - إذا لحت - لم يلتفت لم ينسجم . لم يبك . لم يطرب
وهنا ذكر سؤال آخر ولم يرد الجمع بينهما بالواو لما يبدو من أنها مجموعة من التساؤلات الافتراضية التي لا علاقة لها بالمنطق أو الواقع ، بل هي أسئلة تتداعى إلى ذهنه بلا علاقة ولا رابط بينها ، وأراه كان محققاً في الفصل بين الجمل " لم ينسجم " ، و " لم يبك " ، و " لم يطرب " لأنها أخبار جمل وكلها في إطار واحد ويمكن الجمع بينها ، ولا تعارض يستدعي الوصل لإزالة شك المتلقي من إمكانية الجمع بينها والإخبار بها عن مبتدأ واحد . وهذا الفصل مطابق للعرف اللغوي ، وهو في الوقت نفسه يعطي قدراً كبيراً من التكثيف .

تسلي ، مفتاح رصد ، ثبي فراشة بيضاء في ملعب
ثم يأمرها بعد ذلك بمعنى آخر مستقل استدعى الفصل ، وذكر بعد هذه الجملة جملة أخرى بصيغة الأمر أيضاً مفصولة عن سابقتها ، لكنني أرى أنه كان يجب الوصل بالواو هنا ؛ لأن الجملتين متوسطتان بين الكمالين ؛ فهما متحدتان من حيث كونهما جملتين إنشائيتين أمر ، لكنه ربما ترك الوصل هنا لإرادة الإيجاز ، وربما أراد بحذف الواو أن تستقيم التفعيلة الأخيرة من السريع " فاعلن / ٥//٥ " .

مخضرة الخطوة .. لا تجفلي هل تغضب الوردة كي تغضبي ؟
ثم يعاود نداءها في في معنى جديد فيه انقطاع عن المعنى السابق ؛ لذا وجب الفصل ، ويتبع النداء بالنهاي ، ثم بالاستفهام ، وكلها معانٍ مستقلة لا تستدعي العطف بينها ، وربما

كان في المعنى الأخير " هل تغضب الوردة .. " ارتباط بما سبقه يشبه كمال الاتصال ، وهو ما يسمى بالاستئناف ، لاستدعاء سؤال استوجبه الجملة السابقة ، والاستئناف هنا للتعليل ؛ لأن المعنى " لا تجفلي " أي : لا تخافي فاستتبع ذلك سؤال ، لماذا لا أخاف ؟ فجاءت الإجابة في فحوى سؤال جديد يمكن أن يساق بأسلوب خبري فيكون : لا تغضبي ؛ لأن الوردة لا تغضب .

مشى بك المقهى مشى حيناً خلف حفيف المنزر* المطرب
بعد ذلك جاء بجملة تحمل معنى مستقلاً ؛ لذا لم يصل ، وكذلك لم يصل لما بين الجملتين من كمال الانفصال ؛ لأنها جملة خبرية جاءت بعد إنشائية ، ولم يصل كذلك بين هذه الجملة وجملة " مشى حيناً " ؛ لأن بين الجملتين كمال الاتصال ؛ حيث إن الجملة الثانية شأنها شأن التوكيد اللفظي للجملة الأولى .

نحن افتكار الجرح في نفسه حلم طيور البحر بالمركب
هنا لم يصل لما بين الجملتين من كمال الانفصال ، لعدم وجود الجامع الوهمي أو الذهني أو الخيالي ؛ حيث انتقل هنا إلى معنى آخر جديد ، وهو حديثه عن علاقتهما وتوصيف هذه العلاقة بأنها افتكار الجرح ، أو حلم طيور البحر بالمركب ، ولم يصل بالواو لإمكانية أن يجتمع الخبران ويخبر بهما عن مبتدأ واحد بلا غرابة .

أذرعنا أذرع أشواقنا تهتف بالذهاب لا تذهب
فصل هذه الجملة عن سابقتها لا لأن بين الجملتين كمال الانفصال ، بل لما بينهما من كمال الاتصال ؛ فالجملة الثانية تبدو وكأنها بدل بعض من الكل الذي ذكره في الجملة السابقة ، حيث تحدث في الجملة السابقة " نحن افتكار الجرح .. " عن ذاته وذات محبوبته بشكل عام ، ثم فصل في الجملة التالية ؛ لذلك كان يجب الفصل .

وفصل كذلك بين جملة لا تذهب وما سبقها لكمال الاتصال ؛ لأن الثانية جاءت للتوضيح والتبيين ، كما في العلاقة في قوله تعالى : ﴿ فَوَسَّسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى ﴾ [١٢٠ طه] ، فكما أن قول الشيطان لآدم : هل أدلك .. هو

* المنزر : الإزار ثوب يحيط بالنصف الأسفل من البدن ينكر ويؤنث

توضيح للوسوسة وتبيين لها ، فكذاك مع الفارق جملة " لا تهتف " هي تبيين وتوضيح لذلك الهتاف .

نحن - دعي نحن - أيا واحدة يحلم فيها كل مسترطب .
ثم يعاود الحديث عنه هو ومحبوبته بضمير الجمع " نحن " بعد التفصيل الذي فصله في الجملة السابقة ، فكان لا بد أن يذكرها مفصلة عما سبقها . وجملة : " دعي نحن " جملة اعتراضية وصل بها نزار بين جملة " نحن .. " التي حذف منها الخبر لإرادة الإيجاز والإبهام والتشويق وبين النداء أيا واحدة ، وهو وصل جائز أو شكل جائز من أشكال الوصل طالما بين الجمل .

وجملة " يحلم بها كل مسترطب " جاءت مفصلة عما قبلها لأنها جملة صفة لـ واحدة ، وجملة الصفة تأتي مفصلة في الغالب إلا إذا سبقتها الواو للتوكيد .

مررت أم نوار مر هنا ؟ لولاك وجه الأرض لم يعشيب
ثم يعاود مخاطبتها بأسلوب إنشائي استفهام مفصول عن الخبر الذي سبقه لأن الجملتين تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، ووصل جملة " مررت " وجملة " نوار مر هنا " بالأداة " أم " وهي هنا من النوع المتصل عاطفة في الاستفهام ، وتقع بين المفردين والجملتين ، ويكون الكلام بها متعادلا " (*) على افتراض الاستفهام بالهمزة ، والتقدير كما هو واضح : أمررت أم نوار مر هنا؟ ، بعد ذلك يأتي بجملة خبرية فيضطر للفصل ؛ لما بينها وبين سابقتها من تمام الانفصال ؛ وذلك للاختلاف فيما بينهما في الإسناد ، حيث إن الأولى استفهامية بينما الثانية خبرية .

دوسي . فمن خطوك قد زرر الرصيف . باللموسم الطيب .
ثم يأتي بإنشاء في شكل أمر بعد الخبر ، وبالتالي يذكره مفصولا عما سبقه ، ثم يأتي بجملة " من خطوك قد زرر القميص " وهي جملة خبرية ؛ لذا وجب أن تأتي مفصلة عما سبقها ، لكننا نراه هنا وصلها بالفاء ؛ حيث تعطي هنا معنى "لأن" للتعليل ،

• يقصد الناعم ، وهذا الوزن ليس شائعاً ، والمعروف منه الرطيب أو الرطب
* تراجع معاني " أم " في " رصف المباني " للمالقي ص ٩٣ وما بعدها .

فكأنني قلت : دوسي لأن من خطوك .. ، هذا رغم أن هذا المعنى لم يرد ضمن معاني الفاء عن المألقي أو المرادي أو ابن هشام في " مغني اللبيب " .
ثم يأتي بعد هذا الخبر بأسلوب تعجب ؛ وبالتالي استوجب أن يأتي مفصولا عما سبقه ؛ لأنه إنشائي وما سبقه خبري ، فبينهما كمال الانفصال .

مكبرة ص ٢٢

تراني أحبك ؟ لا أعلم سؤال يحيط به المبهم
هنا طرح أسلوبًا إنشائيًا على شكل سؤال ، ثم جاءت الإجابة عليه مفصولة عنه لما بينهما من كمال الانفصال بين الأسلوب الإنشائي والخبري ، ثم أتبع تلك الإجابة بجملة مفصولة عنها أرى أن علاقتها بسابقتها شبه كمال الاتصال ؛ لأن الأولى استدعت سؤالًا كانت الثانية جوابًا له ، فكان قائلًا قال : وما رأيك في هذا السؤال ؟ فيجيب : هو سؤال يحيط به المبهم .

وإن كان حبي افتراضًا لماذا إذا لحت طاش برأسي الدم؟
ثم عاود التأمل في هذا السؤال لينكر الدليل على حبه لها ، والمظاهر التي ليس لها تفسير إلا بأنه يحبها ، وهو في هذا التأمل قد جاء بمعنى جديد مرتبط بما سبقه في الإطار العام ؛ لذلك جاء موصولًا بما سبقه ، لكنني أراه اضطر إلى طرح الفاء قبل " لماذا ... " للضرورة الشعرية ، فهي جملة جواب شرط ، وهي جملة طلبية (استفهامية) فكان حقًا أن تقترن بالفاء ، لكنه ترك الفاء حتى لا يكسر تفعيلة المتقارب " فعولن " التي نظم عليها هذه القصيدة .

وحيا الجواب بحنجرتي وجف النداء .. ومات الفم
وفر وراء رءائك قلبي ليلثم منك الذي يلثم

ثم جاء بعد الجواب إذا بثلاث جمل موصولة بالواو ، حيث تشترك في الموقع الإعرابي ، فالجمل الثلاث في محل جزم ؛ لأنها معطوفة على جواب الشرط المقترن بالفاء ، والتي رأى حذفها ، فهو يريد أن يشرك هذه الأجوبة في الموقع الإعرابي ، والوصل هنا على الأصل بين جواب الشرط وما بعده .

تراني أحبك؟ لا لا محال أنا لا أحب ولا أغرم

ثم يعاود التساؤل مرة أخرى وبنفس الصيغة ، فلا يحتاج إذن إلى الوصل كسابقتهما ؛ وتأتي الجملة التالية لهما مفصلة لما بين الجملتين من تمام الاتصال ، فالجملة الثانية كأنها تأكيد لفظي لما سبقها ، فقله : " أنا لا أحب ولا أغرم " هو نفسه معنى : " لا لا محال " ؛ لذلك أثر الفصل بينها ، لكنه كان ينبغي أن يفصل بين جملتي " لا أحب " و " لا أغرم " لما بينهما من تمام الاتصال ، فالثانية كأنها تأكيد لفظي للأولى ، فيقول : " أنا لا أحب لا أغرم " ، لكن ربما أثبت الواو ليحقق التفعيلة الثالثة من بحر المتقارب " فعولن ٥/٥/ " .

وفي الليل تبكي الوسادة تحتى وتطفو على مضجعي الأنجم
وأسأل قلبي .. أتعرفها ؟ فيضحك مني ولا أفهم

يأتي بعد ذلك بجملة موصولة بسابقتهما بالواو ، وكان لا بد من الفصل ، لهذه العلاقة المعنوية القوية بين الجملتين ، حتى بدت الثانية وكأنها بدل من الأولى ، ففي السؤال السابق يقرر - ادعاءً - أنه لا يحبها ، بينما الحال لديه يبين أنه غير صادق في هذه الدعوى ، وكل المظاهر تؤكد أنه يحبها ، وفي هذه الجمل المتتابعة يبين هذه المظاهر بأن الوسادة تبكي من تحته ، وتطفو الأنجم على مضجعه ، ولا ينكرها قلبه عند سؤاله عنها ، إذن فهذه الجمل يمكن اعتبارها بدل بعض من الكل ، لأنه في البداية أعلن أنه يحبها بشكل عام - وإن أظهر عكس ذلك ، ثم يعلن هنا تفاصيل هذا الحب ومظاهره .

فكان يمكن إذا احتاج إلى الرابط لغرض عروضي أن يربطها بالفاء التي تحقق له نفس الهدف وتبعد بالمعنى عن المغايرة ، وتكون هنا لعطف التفصيل على الإجمال ، وذلك ما اختصت به الواو كما قلنا . وطبيعي أن يصل بين الجملة الأولى والتالية لها بالواو لإرادة التشريك في الموقع الإعرابي .

ونلاحظ كذلك أن السبب في وصل هذه الجمل أنها تقع بين الكمالين : كمال الاتصال وكمال الانفصال ، من حيث إنها جمل خبرية فعلية .

ونلاحظ أنه فصل بين " وأسأل قلبي " وبين " أتعرفها " لكمال الاتصال ، لأن الثانية تبين وتوضح للأولى ، من حيث إن جملة " أتعرفها " هي ذاتها فحوى السؤال " وأسأل قلبي " ، ثم وصل بين " أتعرفها " و " يضحك " بالفاء لبيان سرعة رد فعل القلب والتجاوب اللحظي بينه وبين الشاعر ، ووصل بينها وبين " لا أفهم " لإرادة التشريك .

تراني أحبك لا لا محال أنا لا أحب ولا أغرم
وإن كنت لست أحب تراه لمن كل هذا الذي أنظم ؟
وتلك القصائد أشدوبها أما خلفها امرأة تلهم ؟

ثم يأتي بالسؤال مرة أخرى مفصلاً عن الكلام السابق ، كأنه جملة محورية يبني عليها الكلام ، فمن الطبيعي أن تتصدر ولا تتصل بما سبقها ، والإجابة تأتي كذلك منفصلة كالسابق ، ثم يتبع هذا التساؤل بغيره من الأسئلة وكلها تدور حول فكرة واحدة هو إقراره بحبها ، وأن كل هذه المظاهر إنما هي مظاهر عشقه لها .

ونلاحظ أنه ترك الفاء أيضاً للضرورة الشعرية قبل جملة " لمن كل هذا الذي أنظم " لأنها جواب شرط وهي جملة طلبية (استفهامية) ؛ لذلك كان حقها أن ترتبط بالفاء .

تراني أحبك لا لا محال أنا لا أحب ولا أغرم
إلى أن يضيق فؤادي بسري ألح وأرجو وأستفهم

ثم يأتي بالسؤال المحوري مفصلاً عما سبقه ، ويتبعه بالإجابة مفصولة عنه ويستطرد في حديثه أنه لا يحب ولا يغرم ، حتى يضيق فؤاده بسره فيلح ويرجو ويستفهم .
فعبارة : " إلى أن يضيق فؤادي بسري " متعلقة بما سبقها ؛ لذلك فصلت عنها ، وجملة : ألح ... " استئناف ؛ لأنها كإجابة عن سؤال استدعته هذه العبارة ، وهو : فماذا تفعل عندما يضيق فؤادك بسرك ؟ فتأتي الإجابة : ألح وأرجو وأستفهم ؛ لذلك جاءت مفصولة عن سابقتها ، وجاءت الجمل الثلاث موصولة بالواو لإرادة التشريك في الموقع الإعرابي

فيهمس لي : أنت تعبدها لماذا تكابر .. أو تكتم ؟

ثم يأتي بجملة " يهمس لي " رابطاً بينها وبين سابقتها بالفاء ، هو حديث قلبه ، جاء رد فعل لإلحاحه ورجائه واستفهامه ، فعبرت الفاء عن الترتيب والسرعة ، وهو محقق في الربط بها . ثم جاء بجملة : " أنت تعبدها " مفصولة عن جملة : فيهمس لي لما بينهما من كمال الاتصال ، فجملة : " أنت تعبدها " مبينة لما سبقتها ، فهي بمثابة الهمس في الجملة السابقة . ولم يفصل كذلك بين جملة " أنت تعبدها " وما بعدها : لماذا تكابر ؟ لما بينهما من كمال الانفصال ، حيث إن الأولى خبرية والثانية إنشائية (استفهامية) .

الموعِد الأول ص ٢٤

وَيَمْنَحْنِي ثَغْرَهَا مَوْعِدًا^١ فَيَخْضُرُ فِي شَفْتَيْهَا الصَّدَى
وَأَمْضَى إِلَيْهَا أَنَا شَهَقًا^٢ تَقَاوُلَ لَوْنِ الْمَدَى

بدأ نزار قصيدته هذه بالواو رغم أنها بداية ، ومن المفترض أنها منقطعة معنويًا عن السابقة لها ، فالمعنى قد انتهى بنهاية القصيدة ، وإلا لكان قد أطل في قصيدته ليستوفي المعنى الذي يريد ، ويستكمل الدفقة الشعرية التي استهدف التعبير عنها ، لكنه مع نهاية القصيدة يكون قد استكمل هذا المعنى ، فلا مبرر إذن أن يصل بداية هذه القصيدة بالواو ، إلا إذا كانت واوًا من نوع آخر غير واو العطف ، وهي بالفعل كذلك ، فالواو هنا هي واو الابتداء ، يقول عنها المالقي : " ومعنى ذلك أن تكون لابتداء الكلام ، وسواء كان جملة اسمية أو فعلية ، فلا يرتبط ما بعدها من الجمل بما قبلها في شيء مما ذكرنا في عاطفة المفردات والجمل ، وذلك قولك : " قام زيدٌ وأنتم اخرجوا " ^(١) ، وربط بالفاء جملة " يخضر .. " وهي هنا في ربط الجمل تعطي معنى السببية ، ووصل جملة " وأمضي إليها " بجملة " يمنحني ثغرها موعدًا " لأنهما يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهما متفقتان في الإسناد من حيث كونهما خبريتين .

وكذلك وصل بين " أمضي إليها " و " أنا شهقات القلوع " لأن الثانية جملة حال ، وهي جملة اسمية ، يجوز أن تأتي مقترنة بالواو ويجوز أن تأتي غير مقترنة بها ، وهو هنا أثر أن يأتي بها بلا واو ، ووصل بين " أنا شهقات القلوع " و " تغازل لون المدى " ؛ لأن الثانية أيضًا جملة حال ، لكنها جملة فعلية فعلها مضارع فوجب أن تأتي بلا واو ، فالفصل فيها على الأصل .

وأين القرار^(٢) ؟ سبقت الزمان سبقت المكان . سبقت عدا

هنا وصل بالواو رغم أن المعنى قد انفصل تمامًا عن سابقه ، فكان لا بد من الفصل ، ربما لجأ إلى الوصل بالواو ليحقق بها تفعيلة المتقارب " فعولن " .

وفصل بين هذه الجملة وما بعدها لما بينهما من تمام الانفصال لاختلافهما في الإسناد ، فالأولى إنشائية استفهامية ، والثانية خبرية ، لكنه أيضًا فصل بين الجمل

* يقصد شاهقات القلوع أي أشرة المراكب المرتفعة

١ " رصف المباني " ص ٤١٦

٢ أي الاستقرار والهدوء

الثلاثة ، بلا مبرر إلا لغرض عروضي ، فالجمل الثلاثة تقع بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، وهي جملة خبرية فعلية والفاعل واحد فيهما ، فكان يجب الوصل بينهم بالواو ، إلا أننا يمكن اعتبارها مفصلة من باب التعديد كما ذكرنا في سورة الرحمن .

أخوض^(٥) في الصبح .. ملء طريقى أريج .. و ملء قميصى ندى
وهنا يفصل أيضاً بين جملة " أخوض .. " وما قبلها لما بينهما من كمال الانفصال ، حيث إن المعنى جديد ، وفصل كذلك جملة " ملء قميصى .. " لأنها جملة حال ، وهي جملة اسمية يجوز فيها أن تسبقها الواو أو أن تفرغ منها ، وهنا أثر أن يأتي بها بلا واو ، وجاء بجملة " ملء قميصى ندى " موصولة بما قبلها لإرادة إشراكهما في الوقع الإعرابي فالثانية حال أيضاً ، ولوقوعهما بين كمال الاتصال وكمال الانفصال لاتفاقهما في النسق .

يدي في ذراعك . أين الضياع ؟ تخافينه ؟ نحن نهدي الهدى
هنا بدأ الجملة مفصلة عما قبلها لكمال الانفصال ، والحديث عن معنى جديد ، وفصل هذه الجملة عما بعدها لكمال الانفصال لما بينهما من اختلاف في الإسناد ؛ حيث إن الأولى خبرية بينما الثانية إنشائية .

ثم أتبع تلك هذه الجملة الاستفهامية باستفهام آخر ، وظاهر الكلام يوحي بأنه كان لا بد أن يصل بالواو لاتفاقهما إنشاءً ، إلا أنه عند التأمل يلاحظ أنه كان محققاً في عدم الفصل ؛ لأن الاستفهام الثاني جاء على صورة استئناف ، لأنه سؤال استدعاه السياق ، واستدعته الإجابة عن السؤال السابق ، فقد سألها : أين الضياع ؟ فجاءت إجابتها التي لم تذكر : أخافه . فاستدعت هذه الإجابة سؤالاً جديداً : تخافينه ؟ . فالسؤالان على ذلك ليسا معطوفين ولا يجوز أن نعطفهما بالواو ، بل إن بينهما شبه كمال اتصال .

وفصل بين جملة تخافينه ؟ وما بعدها لما بينهما من كمال الانفصال لاختلافهما في الإسناد

أحبك فوق التصور .. فوق المسافات . فوق حكايا العدا
بدأ معنى جديداً ، فجاء بالكلام مفصلاً ، وجاء بشبه الجملة " فوق المسافات " مفصلة عما قبلها وعما بعدها رغم اشتراكهما في المحل الإعرابي ربما لإرادة التأكيد .

جرحت الأزاميل فيك . حملت إلى شعرك القمر الأسود ..
ثم جاء بجملة جديدة مفصلة عما قبلها لكمال الانفصال بين المعنيين ، وأتبعها بأخرى مفصلة عنها ، وكان من حقها أن توصل لأنها تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ حيث يشتركان في الإسناد ، فهما خبريتان فعليتان والفاعل فيهما واحد . والمعنى أنني شكلتك بيدي وأدميت الأزاميل التي هي عدة النحات في رسمك ، ولونت القمر باللون الأسود ليمائل لون شعرك ، ربما أراد بالفصل هنا التعدد ، وكأنه يذكرها بأفضاله وعطاياة المتلاحقة المتداخلة فيما بينها .

وشجعت نهديك فاستكبرا على الله . حتى فلم يسجد
هنا وصل للسبب الذي أشرت إليه في الجملة السابقة ، فهذه الجملة وسابقتها يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، وربما وصل هنا ولم يصل هناك لأن المعنى هنا مخالف ؛ حيث إن تشجيع النهدي يحتاج إلى وقت يختلف عن التجميل ولون الشعر الأسود اللذين يحدثان منذ الطفولة ، بينما تشجيع النهدي لا يكون إلا مع البلوغ ، فلما تغاير المعنى كان ذلك داعيًا للوصل ، ووصل بالفاء بين " شجعت نهديك " ، و " استكبرا " وربما لم تكن الفاء دقيقة هنا لأن الاستكبار لا يأتي كرد فعل مباشر للتشجيع ، بل لا بد له من وقت ليس بالقصير ، وذلك يخالف المعنى الأصلي للفاء العاطفة هنا ، فربما تكون الفاء هنا سببية ، حيث تم التشجيع فأدى إلى الاستكبار .

اكتبي لي ص ٢٦

إليّ اكتبي ما شئت إنني أحبه وأتلوه شعرًا ذلك الأدب الحلوا
بدأ القصيدة بجملة مفصلة عما سبقها ، وذلك طبيعي للدلالة الجديدة التي تحملها ، وفصل بين هذه الجملة وجملة " إنني أحبه " لأن بين الأولى والثانية شبه كمال الاتصال ، حيث إن الثانية تأتي — على طريقة الاستئناف — بمثابة إجابة عن سؤال استدعته الأولى ، فالجملة الأولى استدعت أن تسأله المحبوبة أو يسأله سائل : لماذا تكتب إليك ؟ فتأتي الإجابة : إنني أحبه ، والاستئناف كما هو واضح هنا للتعليل .

ثم جاء بعدها بجملة موصولة بها لإرادة للتشريك في الموقع الإعرابي . فجملة " أتلوه .. " معطوفة على جملة " أحبه " في محل رفع خبر إن ، ويقعان بين كمال الانفصال وكمال الاتصال حيث تشتركان في الإسناد .

وتمتص أهدابي انحناءات ريشة نسائية الرعشات .. ناعمة النجوى
وجاء بعدهما بجملة ثالثة موصولة بهما وتشاركهما في المحل الإعرابي وهي جملة " تمتص أهدابي .. " ، وهي معطوفة على جملة " أحبه " ، وعلى جملة " أتلوه .. " في محل رفع خبر إن ، وهنا فصل بين الصفتين " نسائية الرعشات " و " ناعمة النجوى " لأنهما صفتان للريشة ، وهما ليستا متناقضتين بحيث نصل بينهما لإزالة الشك في اجتماعهما في موصوف واحد ، فالفصل بينهما موفق .

عليّ اقصصي أنباء نفسك .. وابعثني بشكواك . من مثلي يشاركك الشكوى ؟
عاود الحديث إليها فأمرها أن تقص عليه أخبارها ، ووصل بين اقصصي وابعثني
لأنهما بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ لأنهما مشتركان في الإنشاء ، فهما إنشائيتان
أمر ، ثم أتبعهما باستفهام مفصول عنهما .

وأرى أنه من الطبيعي والمنطقي أن يأتي الاستفهام مفصولا عن الأمر ، فالجملتان يوصل بينهما عندما تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، ويكون ذلك في اتفاقهما خبراً وإنشاءً . وأرى أنهما إن اختلفتا في نوع الإنشاء يجب أن يفصل بينهما ، فمن غير المستساغ لغوياً أن يخاطب المعلم تلميذه ويقول له : " قم ! وما اسمك ؟ " بالوصل بالواو ، بل يجب أن يقول : قم ! ما اسمك ؟ للاختلاف فيما بينهما في نوع الإنشاء ، فإن اتفقا فيه فلا بأس من الوصل ، فيقول : قم ! ونبه زميلك ! ، ويقول أيضاً : ما اسمك ؟ وما عمرك ؟ وهكذا .

لتفرحني تلك الوريقات حبرت كما تفرح الطفل الألعاب والحلوى
انتقل هنا إلى معنى آخر فأتي به مفصولا عما سبقه للاختلاف في نوعية الإنشاء ،
وأتى بجملة " حبرت " جملة حال ، وهي كما نرى جملة فعلية فعلها ماض ؛ فيجوز فيها
أن تتصل بالواو أو لا تتصل بها ، جاء بها هنا غير مقترنة بالواو .

وما كان يأتي الصبر .. لولا صحائف تسلم لي سرًا .. فتلهمني السلوى
رغم أنه بدأ معنى جديدًا إلا أنه جاء به موصولًا بما قبله ، وكان حقه أن يفصل ،
ونلاحظ أنه فصل جملة " تسلم لي سرًا " عما قبلها لأنها صفة في محل رفع ، وجملة
الصفة في الغالب لا تقترن بالواو ، والفصل هنا جاء على الأصل ، والفاء قبل " فتلهمني
السلوى " جاءت للعطف على المحل ، وهي تدل على سرعة رد الفعل والتأثير المباشر
لرسائلها عليه .

أحنُّ إلى الخط المليس^(١) ورقعة تطاير كالنجمات أحرفها النشوى^(٢)
انتقل هنا إلى معنى جديد فكان لا بد أن يفصله عما قبله لما بينهما من كمال الانفصال ، ثم
وصل بين هذه الجملة وما بعدها بالواو لاشتراكهما في الموقع الإعرابي ، وهي من
العناصر اللغوية التي لا يجوز الفصل بينها وما بعدها ؛ فـ رقعة معطوفة على الخط
مجرورة مثله ، ووصف هذه الرقعة بجملة فعلية " تطاير كالنجمات " فكان لا بد أن يأتي
بها مفصولة على الأصل ، ولا يجوز أن تأتي موصولة ، مع ملاحظة أن الفعل هنا هو
تتطاير ، خففه من أجل تحقيق التفعيلة ، ونلاحظ أنه أتبع هذه الجملة بجملة أخرى
مفصولة أيضًا عما سبقها ، وقد أحسن صنعًا في فصلها عنها ، لأنها تبدو كأنها صفة
أخرى للأحرف ، لكننا عند التأمل نلاحظ أنها ليست صفة ولا يمكن أن تكون صفة ثانية
للمرقة ، بل هي حال من الفاعل في الجملة الفعلية ، فكانه قال : أحنُّ إلى رقعة تتطاير ،
وهي في تطايرها مليئة بالنشوى ، وذلك ما يساعدها على التطاير ، وهي جملة اسمية
يجوز فيها أن تقترن أو لا تقترن بالواو ، وهنا أثر أن يأتي بها غير مقترنة بالواو .

أحسَّك ما بين السطور ضحوةً تحدثني عيناك في رقعة قصوى
ثم بدأ يتوجه بحديثه إليها بجملة فصلها عما قبلها لكمال الانفصال بينهما ، وبعدها جاء
بجملة " تحدثني عيناك .. " جملة فعلية مفصولة عما سبقها ، وهي حال جملة بعد حال
مفرد ، وهو محق في الفصل بينهما لا لأن الحالين لا يتعارضان فقط ، بل لما يلمح بينهما
من كمال الاتصال الذي يستوجب الفصل ، فالحال الثاني جاء كأنه تبين للأول ؛ فالحديث
برقة قصوى هو مظهر وصورة وترجمة لكونها ضحوة .

^(١) يقصد الناعم ، وهذه الصيغة ليست شائعة ، والشائع منها أملس وملساء
^(٢) النشوة : أول السكر ، أو الارتياح للأمر والنشاط له ، ونلاحظ أنه كتبها بالألف اللينة للضرورة .

تغلغلت في بال الحروف مشاتلاً وصوتاً حريري الصدى وادعاً^(٥) حلوا
واصل الحديث معها فذكر معنى آخر ، لذا جاء مفصلاً عن سابقه لكمال الانفصال
بينهما ووصل بين " صوتاً " و " مشاتلاً " لأنه أراد أن يشركهما في الموقع الإعرابي ،
وربما رأى غرابة أن تجتمع الصفتين للتباعد النسبي بين المشاتل والصوت الحريري ،
بينما فصل بين صفات الصوت : حريري الصدى ، وادع ، حلوا لا شيء إلا لأن هذه
الصفات كلها تدور في إطار واحد ولا عجب من اجتماعها في موصوف واحد .

رسائلك الخضراء .. تحيا بمكتبي مساكب ورد تنشر الخير والصحوا
انتقل هنا إلى معنى جديد مفصول عما سبقه ، وهو محق في هذا الفصل لكمال
الانفصال بين المعنيين ، وجملة " تحيا بمكتبي " خبر للمبتدأ فلم تحتج إلى واصل يصلها
به ، وجملة " تنشر الخير للصحوا " في محل نصب صفة لمساكب الورد ، وجملة للصفة
تأتي على الأصل مفصولة عما قبلها بالواو .

زرعت جواريري^(٦) شذا وبراعماً وأجريت في أخشابها الماء والسرو^(٧)
وهنا معنى آخر أتى به مفصلاً كالعادة مع كل معنى جديد ، ثم أتى بعده بجملة فعلية
تقع مع سابقتها بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فالاثنتان خبريتان وهما جملتان
فعليتان والفاعل فيهما واحد ، وذلك من دواعي الوصل وأسبابه ، والعطف بين " شذا
وبراعماً " من قبيل عطف المفردات ، والعطف فيها واجب ؛ لأن المعطوف مفعول به ،
وكذلك بين الماء والسرو ، وهي من العناصر اللغوية التي لا يجوز الفصل فيما بينها

إليّ اكتبني إمّا وجدت وحيدة تدغدغك الأحلام في ذلك الماوى
ثم خاطبها بمعنى جديد استوجب الفصل ، فبينهما كمال الانفصال ، ثم جاء بجملة " تدغدغك الأحلام .. " مفصولة أيضاً عن سابقتها ، وهي حال جملة فعلية وقبلها حال
مفردة ، والفصل بينهما على الأصل ، لأن المعنيين يمكن الجمع بينهما ، والوصل بينهما
لا يصح ولم يكن ليقبل من الشاعر .

* يقصد الهادئ ، وهذه الصيغة ليست شائعة ، وإنما المشهور للتعبير عن هذا المعنى الصفة المشبهة وديع
" لم أجد أثراً لمفرد هذه اللفظة والذي من المفترض بالقياس أن يكون : جارورة ، لكن الجارور هو النهر الذي يشقه
السيول .

* السرو جنس شجر حرجي للتزيين واحتنه سروة

ومرّت على لين الوسادة صورتي تخضّبها دمعًا .. وتفرقها شجوا
هنا جاء بجملة جديدة وصلها بما قبلها ، وهو في الواقع ليس محققاً في هذا الوصل وأن
يشرك هذه الجملة مع الحال " تدغدغك الأحلام " ، فالحالان ليستا متعارضتين بدرجة
تدعو إلى عدم قبولهما معاً فنلجأ إلى اللواو ، لكن ربما لجأ للفصل - إن جاز -
للاختلاف بين الجملتين من حيث كون الفعل في الأولى مضارعاً وفي الثانية ماضياً .
وجملة " تخضّبها دمعاً " جملة حال للوسادة ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع جاءت
مفصولة عما قبلها على الأصل ، وجاء بجملة " تغرقها شجوا ... " موصولة لأنه أراد أن
يشركها مع سابقتها في الموقع الإعرابي ؛ ربما غلب في هذا الوصل الشكل على المعنى ،
حيث إن الجملتين على نمط واحد خبريتان فعليتان وفعلهما مضارع ، فهما بين الكمالين ،
من هنا رأى وصلهما ، لكن المعنى يحتم الفصل لعدم تعارضهما بما يستدعي الوصل
بالواو .

وما بك ترتابين ؟ هل من غضاضة إذا كتبت أخت الهوى للذي تهوى ؟
يلاحظ أنه بدأ الجملة الجديدة هنا موصولة بسابقتها ، رغم أن هناك أسباباً عدة تحتم
الفصل لا الوصل ، أولها أنه ليس هناك جامع يجمع بين الجملتين ، فذلك معنى جديد كان
يستدعي أن يكون مفصولاً عما قبله ، وثانيها أن ما بين الجملتين من تمام الانفصال من
الاختلاف في الإسناد ما يجعل الوصل بينهما غير جائز ، فالجملة الأولى خبرية بينما
الثانية إنشائية . إذن فلا عذر لديه للوصل بين هذه الجملة وسابقتها إلا لتحقيق التفعيلة .
ويلاحظ أيضاً أنه أتى بالجملة التالية " هل من غضاضة .. " مفصولة عن سابقتها ،
والشكل يدعو إلى الوصل ؛ لأنها تتفقان من ناحية الإسناد ، فالاثنتان إنشائيتان ، أي
أنهما يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، وبالتالي كان ذلك يستوجب الوصل
بالواو ، لكن المتأمل يلاحظ سبباً دقيقاً لهذا الفصل ، وهو أن الجملة الثانية استفهام غرضه
التقرير ، ومن ثم يمكن أن تتوب منابها جملة خبرية مقررة للمعنى ، أي أن السياق يمكن
أن يكون : ما لك ترتابين ؟ لا غضاضة إذا كتبت أخت الهوى للذي تهوى ، فالمعنى في
الجملة الثانية خبري ، وبالتالي أصبح ما بينهما من ناحية المعنى " تمام الانفصال "
فاستوجب ذلك الفصل لا الوصل .

ثقي بالشذا يجري بشعرك أنهرًا رسائلك النعماء^(*) في أضلعي تطوى
جاء بعد ذلك بمعنى جديد يسوقه في صورة أسلوب إنشائي (أمر) ؛ ولأنه جديد وما
بينه وبين سابقه كمال الانفصال جاء به مفصولا عن سابقه ، وجملة " يجري بشعرك
أنهرًا " جاءت مفصولة عن سابقتها ؛ لأنها جملة حال ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع
تأتي دائما على الأصل غير مقترنة بالواو ، وربما كانت جملة الحال هذه بمثابة أداة
الوصل التي وصل بها بين هذا المعنى والمعنى التالي له ، رغم أن المعنى الجديد
يستوجب الفصل لعدم وجود جامع يجمع بين المعنيين ، وكذلك فكمال الانفصال يأتي من
الاختلاف فيما بينهما في الإسناد ؛ حيث إن الأولى إنشائية (أمر) والثانية خبرية .
ونلاحظ أن جملة " تطوى " في محل رفع خبر ، والخبر من العناصر اللغوية التي ترتبط
بما قبلها برابط معنوي قوي لا تحتاج إلى رباط لفظي مثل الواو ليربطها به ، بل هي
تحتاج فقط إلى الضمير ، فالفصل جاء بينهما على الأصل .

فلست أنا من يستقل صبيّة ليجعلها في الناس أقصوصة تروى
والفاء هنا للاستئناف وليست للتشريك ، ولا تعطي معنى الترتيب أو السرعة التي تختص
بها الفاء في عطف المفردات أو الجمل ، فالمعنى جديد كان يمكن أن يصاح مفصولا عن
سابقه ، لكنه وصلة بالفاء لتحقيق التفعيلة ، وقد أحسن صنعا في اختيار الفاء ؛ لأن الواو
ستكون معيبة ، وجملة تروى صفة للأقصوصة في محل نصب ، والصفة تأتي في الغالب
مفصولة عن الموصوف على الأصل .

فما زال عندي - رغم كل سوابقي - بقية أخلاق .. وشيء من التقوى
والفاء هنا أيضا للاستئناف كما في الجملة السابقة ، ووصل بين شيء وما قبلها لأنه أراد
تشريكهما في الموقع الإعرابي الذي هو اسم مازال .

* أراد الناعمة ، لكن " النعماء " لا تأتي صفة ، بل اسم بمعنى الخفض والدعة أو المال والجمع انعم

أمام قصرها ص ٢٨

متى تجيئين ؟ قولي لموعد مستحيل
يعيش في الظن .. فوق الوقوع .. فوق الحصول

بدأ القصيدة باستفهام مفصول عما سبقه ، وذلك لكمال الانفصال ؛ لأن المعنى جديد .
ثم أتبع هذه الجملة بجملة أخرى إنشائية ، لكنها من نوع الأمر ، فهما متفقتان من ناحية
الإنشاء لكنهما مختلفتان في نوع الإنشاء ، فالأولى استفهام والثانية أمر ؛ فاعتبرت لذلك
كأنهما مختلفتان في الإسناد ، وكان إحداها خبرية والأخرى إنشائية فاستوجب ذلك
الفصل بينهما لكمال الانفصال .

ونلاحظ هنا أنه وصف الموعد بصفيتين إحداها مفردة والأخرى جملة ، وبدأ بالمفرد
أولا ثم جاء بعده بالجملة ، وذلك جائز في تعدد الصفات وهو الأكثر شيوعاً ، يقول الشيخ
الرضي في شرحه لكافية ابن الحاجب : " وإذا وصفت النكرة بمفرد ، وظرف أو جملة ،
قدم المفرد ، وآخر أحد الباقيين ، في الأغلب ، كقوله تعالى : ﴿ وهذا ذكرٌ مباركٌ أنزلناه ﴾
[٥٠ الأنبياء] ، وليس ذلك بواجب ، خلافاً لبعضهم ، والدليل عليه قوله تعالى : ﴿ وهذا كتابٌ
أنزلناه مباركٌ ﴾ [من ٧٠ الأنعام] ، وقوله : ﴿ فسوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه أذلة... ﴾ [من ٥٤
المائدة] " ^(١) ، فالتقديم والتأخير بينهما جائز ، ثم إنه أتى بالصفيتين مفصولتين لأنهما لا
تتناقض بينهما يمنع هذا الفصل ويستوجب الوصل .

وجاء بالحال شبه الجملة " فوق الوقوع " وبعده " فوق الحصول " وكلاهما مفصولان
عن بعضهما وعن الأولى ، وهو محقق في فصلهما ؛ لما بينهما من كمال الاتصال حيث
تبدو العبارة الثانية كأنها تأكيد لفظي للعبارة الأولى ، والاثنتان كأنهما تأكيدان لعبارة
" في الظن " .

وأنت . لا شيء إلا وعدٌ ببال الحقول
وأنت خيطٌ سرابٍ يموت قبل الوصول

بدأ المعنى الجديد موصولا بالواو مع سابقه ، ورغم أنه معنى جديد إلا أنه جاء به
موصولا وكان حقه الفصل لكمال الانفصال ، لكننا عند التأمل نجد أن هذه الواو في الواقع
هي واو الحال ، وصاحب الحال كما هو واضح ضمير المخاطبة في الفعل " تجيئين " ،
فالمعنى أنه يستبعد مجيئها حال كونها وعد ببال الحقول أو خيط سراب ، وجملة الحال هنا

كما نرى جملة اسمية يجوز فيها أن تقترن بالواو أو تتجرد منها ، أثر هنا تزار أن يقرنها بها لتخدم له التفعيلة .

ثم نראה يأتي بجملة حال أخرى موصولة بسابقتها ، وربما نجده محققاً هنا في وصلهما ؛ لأنه اعتبرهما مختلفتين في المعنى لدرجة ربما لا يستطيع أن تتصف المحبوبة بهما معاً ، وربما وصل بينهما لسبب آخر هو أن الجملتين تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال لاتفاقهما من ناحية الإسناد ؛ حيث إن الجملتين خبريتان والمسند إليهما فيهما واحد وجاء بجملة " يموت قبل الوصول " مفصولة عن سابقتها لأنها جملة صفة ، وهي جملة فعلية تأتي غالباً على الأصل مفصولة عن الموصوف .

ظل التصاميم تمشي في جبهة الإزميل(٥)

ثم جاء بـ " ظل التصاميم " خبراً ثانياً أثر أن يفصله عن سابقه ، وكان من حقه هنا أن يصل لبعد المعنيين وربما استحالة الجمع بينهما والإخبار بهما عن مبتدأ واحد ، ولم يرد أن يصل ربما لإرادة التأكيد كما فعلها في مواضع كثيرة ، وجملة " تمشي .. " جاءت مفصولة لأنها جملة حال وهي جملة فعلية فعلها مضارع تأتي غير مقترنة بالواو .

أنا على الباب .. أرجو انزاح ستر صقيل(٥)
يلهو الشتاء بشعري ومعطفي المبلول
أشقى وأنت استليني(٥) ريش الوساد النبيل
طيف تلج .. خلف الزجاج . هيا افتحي لي

يبدأ الحديث عن نفسه بجملة اسمية خبرية جاء بها مفصولة عما قبلها ، باعتبار ما بينهما كمال انفصال ؛ لأنها حملت معنى جديداً ، لكن يلاحظ أن الجملتين تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، حيث إنهما خبريتان وتوران في نفس النسق ويجمع بينهما التضاد من حيث المسند إليهما فيهما ، ومن ثم كان يجب الوصل بالواو .

ولجأ أيضاً إلى ذكر أكثر من خبر للمبتدأ " أنا " دون أن يصل بينهم بالواو ، فجاء بعده بالخبر الأول " أرجو ... " ، وبعده بالخبر الثاني " يلهو الشتاء بشعري .. " ، ثم من

* الإزميل : من أدوات النحت والجمع إزميل

* صقيل : مجلو

♣ ستل الدمع ، وتقاطر ، وستل اللؤلؤ وتساقط من سلكه

بعده بخبر ثالث " أشقى " ، ومن بعده " طيف .. " جاء بهذه الأخبار مفصولة ، وهو محق في فصلها لانسجامها وعدم تعارضها ، فالفصل هنا على الأصل .

وبين هذه الأخبار نلمس مواضع كثيرة وصل فيها بالواو ، منها جملة " أنت استليني " جملة حال وهي جملة اسمية يجوز فيها أن تقترن بالواو أو تأتي مجردة منها ، وهو هنا أثر أن يقرنها بالواو ، وجملة " تتلج " جملة فعلية تقع صفة لـ طيف ، فلا بد لها أن تأتي مفصولة .

وجملة " هيا افتحي لي " جاءت مفصولة عما سبقتها لما بينهما من كمال الانفصال ، حيث يختلفان في الإسناد ؛ لأن الأولى خبرية والثانية إنشائية أمر .

من أنت ؟ وارتاع نهدٌ طفل كثير الفضول

بعد الأمر في البيت السابق بدأ يخاطب النهد باستفهام ، فاختلفت الجملتان في نوعية الإنشاء مما استوجب الفصل بينهما ، ثم جاء بعد هذا الاستفهام بخبر كان لا بد أن يفصل بينهما للاختلاف في الإسناد ، إلا أنه وصل بينهما بالواو فأخطأ في هذا الوصل.

من أنت ؟ أوجعت حتى تفتا القميص الكسول
أوجعت أكداً لوز قديت من مجهول

عاود الاستفهام مرة أخرى فكانت الجملة الثانية كأنها تأكيد لفظي للأولى ؛ لذا وجب الفصل بينهما لكمال الاتصال ، تلا هذا الاستفهام بخبر مفصول عنه بأنه هذا النهد أوجع حتى تفتا القميص من جماله ونعومة ملمسه ، وجاء الفصل لأن الجملتين بينهما كمال الانفصال ، حيث تختلفان في الخبر والإنشاء ، ويتبع هذا الخبر بخبر آخر مفصول عنه ، والفصل هنا لبيان أن الجملتين بينهما كمال الاتصال ، فكأن الثانية تأكيد معنوي للأولى ، فهما تصبان في إطار واحد وتبرزان عاطفة واحدة هي التأثير القوي لها على المفردات من حوله .

أنا بقايا البقايا من عهد جرّ الزبول

يلاحظ من الوهلة الأولى أن هذه الجملة جاءت مفصولة عن سابقتها لكمال الانفصال بينهما ، لأن الثانية هي الإجابة عن السؤال الذي طرحه : من أنت ؟ فالجملتان تختلفان في الإسناد ، الأولى إنشائية والثانية خبرية ، لذلك جاءتا مفصولتين . والكلام فيما أظن على لسان النهد .

أهواك منذ كنت صغرى كصفحة الإنجيل

ثم أتبع هذه الإجابة بجملة أخرى حذف منها المبتدأ لإرادة الإيجاز ، فالمعنى أنا يقايا البقايا ، أنا أهواك ، وأراه قد فصل بين الجملتين لأنهما خبرين متناسبين ولا تعارض بينهما في المعنى بشكل يستدعي الوصل بالواو .

ومن زمان زمان ومن طويل طويل

أتي بشبه الجملة الظرفية " من زمان زمان " موصوله بما سبقها رغم أن الظرف من عناصر الجملة لا يوصل مع بقية العناصر بالواو ، فلا نقول مثلا : أخرج وفي الشتاء ، إلا إذا كان الكلام مستأنف فنقول : أخرج وفي الشتاء أعود ، لكننا نلاحظ أنه موصول لعطفه على الظرف " مذ " في البيت السابق ، فالمعنى : أهواك منذ كنت صغرى ومن زمن بعيد ، والسبب نفسه وصل بينها وبين " من طويل طويل " لإرادة إشراكهما في الموقع الإعرابي .

وكنت أغمس وجهي في شعرك المجدول

ثم استأنف النهج حديثه معها بجملة تسير على نفس النسق مع جملة " كنت صغرى " وتوضح مدى ارتباطه بها وانجذابه إليها ، وهي " وكنت أغمس وجهي .. " ، وجاء بها موصولة بالواو لأنها تقعان بين الكمالين ، كمال الاتصال وكمال الانفصال ، حيث يتفقان من حيث كونهما خبريتين ، والجامع بينهما علاقة التضاد في اسم كان فيهما .

في شكل وجهك أقرا شكل الإله الجميل ..

وهذه الجملة كسابقتها تدور في نفس النسق وتعبّر عن نفس الفكرة ، وهي خبرية كسابقتها ، إذن فهما تقعان أيضا بين الكمالين ، كمال الاتصال وكمال الانفصال فكان يجب الوصل بينهما ، ربما استغنى عن الواو لاستقامة التفعيلة .

متى ؟ . وردت صلاتي مع انهماك السُدول^(٥)

عاود وكرر سؤاله الأول مرة ثانية عن موعد اللقاء ، ومن ثم جاء به مفصولا عن سابقه لما بينهما من كمال الانفصال ، ثم بعد ذلك جاء بجملة خبرية يقرر فيها أن دعاءه لم

* مفردا السدل وهو الستر أو الحاجز

يستجيب له وصلاته قد ردت عليه ، وكان من الطبيعي أن تأتي هذه الجملة مفصولة لأنهما تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، لكنه هنا وصل بالواو لأمن اللبس ، لأنه إذا لم يصل فهم أنها استكمال للاستفهام ، وكأن المعنى : متى رئت صلاتي ؟ وليس هذا هو المراد .

اندفاع ص ٣١

أريدك ..
أعرف أنني أريد المحال
وأنت فوق ادعاء الخيال
وفوق الحيازة فوق المنال
وأطيب ما في الطيوب
وأجمل ما في الخيال

هنا بدأ نزار قصيدته بجملة محورية خاطب بها المحبوبة " أريدك " وطبيعي أن يأتي بها في البداية مفصولة عما سبقها لكمال الانفصال ، لبداية معنى فرعي جديد ، ثم أتى بعد ذلك بجملة أخرى مفصولة أيضاً عن سابقتها ، وعند التأمل في علة الفصل هنا يلاحظ أن الجملة الثانية جاءت من قبيل الاستئناف ؛ فبينها وبين سابقتها شبه كمال الاتصال ، فالثانية تجيب عن سؤال استدعته الأولى ، فهو يقول لها : أريدك . فكأنها سألته متعجبة : كيف يكون ذلك ؟ فيأتي كلامه ردًا على هذا السؤال المفترض : أعرف أنني أريد المحال
ونلاحظ بعد ذلك ما يلي :

— أنه وصل المصدر المؤول " أنك فوق ادعاء الخيال " ؛ لأنه من العناصر اللغوية التي لا بد لها أن تأتي موصولة بما قبلها إذا اشتركا في الموقع الإعرابي ؛ وذلك ما يتحقق هنا ، لأنها في محل نصب مفعول به ، فهو هنا وصل على الأصل .
— ووصل "فوق الحيازة " وهذه العبارة خبر لـ " أن " يجوز فيه أن يأتي موصولا بما قبله أو مفصولا عنه بحسب المعنى ، يلاحظ أن المعنى هنا يستدعي فصله عما سبقه ، لأن المعنيين متناسبين لا تعارض بينهما يستدعي الوصل بالواو ، فكان الصواب أن يقول : وأنت فوق ادعاء الخيال فوق الحيازة فوق المنال ، وربما جاء بالواو هنا لخدمة التفعيلة
— ووصل كذلك " أطيب ما في الطيوب " ربما للاختلاف في المعنى وتعارضهما وعدم انسجامهما ؛ مما يستدعي الوصل ، ووصل كذلك بـ " أجمل ما في الخيال " لتباعد

المعنى ، وربما لوقوع الجملتين بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، لاتفاقهما من حيث الشكل والنسق الذي صيغا فيه ، فحسن الوصل بينهما .

أريدك ..
أعرف أنك لا شيء غير احتمال
وغير افتراض
وغير سؤال ينادي سؤال
ووعد ببال العناقيد
بال الدوال (*)

بدأ من جديد بهذه الجملة المحورية " أريدك " وجاءت ما بعدها مفصلة عنها للاستئناف ، ثم وصل بين " غير احتمال " و " غير افتراض " رغم أن بينهما كمال اتصال ؛ لأن الثانية كأنها تأكيد لفظي للأولى ، لذا كان لا بد من الفصل بينهما ، وربما لجأ للوصل هنا لتحقيق التفعيلة .

ثم نجده يصل بين هذه العبارة وعبارة " غير سؤال ينادي سؤال " لاختلاف المعنى بشكل يصعب الجمع بينهما ، فكان لا بد من الربط بالواو ، وفصل بين " بال العناقيد " ، و " بال الدوال " لاتفاقهما في المعنى ، فبينهما كمال الاتصال ، فالثانية كأنها تأكيد معنوي للأولى

أريدك ..
أعلم أن النجوم
أروم
ودون هوانا تقوم
تخوم
كلون المحال
كرجع المواويل بين الجبال

ثم بدأ من جديد بالجملة المحورية : " أريدك " ، وأتى بعدها بجملة مستأنفة كما سبق وبيننا يربطها بها كمال الاتصال ، هي جملة " أعلم أن النجوم أروم " أي : أعلم أنني أبتغي النجوم ؛ وذلك لبيان علو الهدف وصعوبة الوصول إليه ، ثم وصل بالواو " ودون هوانا تقوم تخوم " عطفاً على المصدر المؤول في محل نصب ، وذلك الوصل يأتي على الأصل ، لأن المفعول به من العناصر اللغوية التي يجب أن توصل إذا تكررت ، ثم فصل بين العبارتين : " كرجع المواويل بين الجبال " و " كلون المحال " على الأصل ، فهما صفتان لا تعارض بينهما يوجب وصلها بالواو ، وهنا أثر المعنى على الشكل ، فالصفتان

* الدوالي : عنب أسود غير حالك جاف ينكسر في الفم

من ناحية الشكل تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، مما يبرر وصلهما بالواو ، وأرى أنه كان يمكنه أن يحقق التفعيلة ويذكر الواو ، ولكن بالاستغناء عن كاف التشبيه ، فيكون التعبير : كلون المحال ، ورجع المواويل بين الجبال ، لكنه كما قلت أثر المعنى .

ولكن على الرغم مما هوَ
وأسطورة الجاه والمستوى
أجوب عليك الذرا والتلال
وأفتح عنك عيون الكوى
وأمشي
لعلي ذات زوال
أراك على شقرة الملتوى

بدأ نزار هنا معنى جديدًا منفصلاً عن المعنى السابق ، فكان لا بد من الفصل بينهما ، لكنه وصل ربما لتحقيق التفعيلة ، ووصل كذلك " أسطورة الجاه والمستوى " لأنه معطوف على الاسم المجرور بمن ، وهو عنصر من العناصر اللغوية التي يجب الوصل بينها وبين ما قبلها ، فالوصل هنا على الأصل . ووصل كذلك بين أجوب .. وأفتح وأمشي رغم أنها أخبار ليست متعارضة بشكل يجب الوصل فيها ، بل هي تدور في سياق واحد وحول معنى واحد ؛ لذا كان لا بد من الفصل بينها .

وشقرة الملتوى معناها المنحنى الأشقر الذي خالطت بياضه حمرة ، والملتوى لجأ إليها بدلاً من المنحنى لتخدم له القافية ، وهي لفظة مقبولة لغوياً رغم أنها ليست شائعة ، بل ربما لا تكون مستعملة ، فهي ليست في المعجم الوسيط ، لكنها على كل حال صحيحة ومناسبة للمعنى .

ويوم تلوحين لي ..
على لوحة المغرب المخملي^(٤)
تباشير شال ..
يجر نجومًا
يجر كرومًا
يجر غلال
سأعرف أنك أصبحت لي ..
وأني لمست حدود المحال

وصل هنا لما بين المعنيين من جامع ذهني وعلاقة دلالية ، وهي علاقة الزمان ، فهو تمنى أن يراها ذات زوال ، وفي الجملة التالية تخيل أنه سيراها تلوح له في ذات الوقت على لوحة المغرب المخملي ، وعندئذ يتأكد أنه قد تحقق له المحال ، فالجملتان تشتركان

^٤ الخميعة : الشجر المجتمع الكثير الملتف

في ذلك الجو الذي تدور في فلكه الأحداث ، وهذا الجامع الذهني هو الذي استدعى الوصل بالواو ، وجملة " يجر نجومًا " في محل نصب صفة تأتي في الغالب مفصولة عما قبلها ، ثم فصل بين " يجر نجومًا " و " يجر كرومًا " و " يجر غلال " على الأصل لأنها صفات متتالية تأتي مفصولة إلا إذا تعارضت من ناحية المعنى بحيث يستحيل الجمع بينها لموصوف واحد ، عندئذ يجب الوصل ، وذلك ما لم يحدث هنا فجاء الفصل مناسبًا .

ثم أتى بجملة جواب الشرط " سأعرف .. " دون أن يصلها بما قبلها بالفاء ، فجواب الشرط هنا جملة فعلية مسبوقة بالسين ، لذلك كان من الواجب أن يقول : فسأعرف ، لكنه تخلى عن الفاء للضرورة الشعرية .

ووصل " أتى لمست حدود المحال " بما قبلها ؛ لأن ما قبلها مفعول به ، والمفعول به من العناصر اللغوية التي يجب الوصل بينها وبين ما بعدها .

أنا محرومة ص ٣٤

لا أمه لانت .. ولا أمي وجهه ينام في عظمي

بدأ قصيدته كما هو الشائع لديه بمعنى جديد وجملة جديدة منفصلة عما سبقها من كلام ، ثم أتبعها بجملة وصلها بها ؛ لأنها يقعان بين الكمالين : كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ حيث إنهما جملتان خبريتان اسميتان ويجمعهما جامع ذهني وهو الحديث عن المحبوب .

إن خبات أمي بصندوقها شالي . فلي شال من الغيم
أو أوصدوا الشباك كي لا أرى فتحت شباكًا من الوهم

رغم أن الحديث يبدو موصولاً لهذه الرابطة المعنوية بين الكلامين ، فالحديث هنا عن أمها التي ذكر في السابق أنها ما لانت ولا زالت تعارض هذا الحب ، رغم أن الحديث يبدو هكذا موصولاً إلا أنه محق في فصله ؛ لأن الكلام التالي يبدو وكأنه تبيين وتوضيح للكلام السابق عليه ، فبين الكلامين كمال اتصال ، فقد بين الشاعر على لسان محبوبته أن أمها وأمه لم يباركا هذا الحب ، ورغم ذلك فحبه مسيطر عليها متغلغل في أحشائها ، ثم جاء بالكلام التالي ليبين لنا مظهر هذا التغلغل وصورة من صور تحديها للمحيطين بها بهذا الحب ، وهي أنها تتحدى هذا الكبت وتخلق عالماً من الوهم يساعدها على مواصلة الصمود ، فإن خبات أمها شالها كي لا تخرج صنعت شالا بديلاً من الغيم .

ثم يربط بين هذه الجملة والتالية لها بـ "أو" للدالة على التخيير ، فالأم قد تخبئ الشال ، وقد توصلد الشباك كي لا ترى محبوبها ، فإن لوصلته خلقت الفتاة شباكاً لها من الوهم تستطيع أن ترى محبوبها من خلاله ، وتلك صورة أخرى من صور التحدي ، ومظهر آخر من مظاهر هذا العشق .

ونلاحظ أنه ربط جملة جواب الشرط في الجملة الأولى بالفاء ؛ لأنها جملة اسمية يجب أن تقترن بالفاء ، بينما جملة " فتحت " جواب الشرط في الجملة الثانية جاءت مفصولة عن جملة الشرط على الأصل .

ما أشفق الناسُ على حَبْنَا وأشفقت مساندُ الكرم
ثم انتقل إلى معنى جديد بينه وبين سابقه كمال الانفصال ، لذلك جاء به مفصلاً ، حيث ذكر أن الناس لم تشفق على هذا الحب ، ثم أتبع هذا المعنى أو هذه الجملة بجملة أخرى على نفس النسق ، جملة خبرية فعلية والفعل فيهما ماض ، فالجملتان تقعان بين الكمالين ، كمال الاتصال وكمال الانفصال ، والجامع الذي يجمعهما علاقة التضاد ؛ لذلك أحسن الوصل بينهما بالواو .

أحب عطرَ الجرح من أجله فهل تراهم عطروا همي ؟
انتقل إلى معنى جديد ذكره أيضاً مفصلاً عما سبقه لكمال الانفصال بينهما حيث ذكر على لسان محبوبته أنها أحبت لونا من ألوان العطور جديداً من نوعه ، وهو عطر الجرح ، فهذه العلاقة المرفوضة والمضطهدة كلها جراح ، فلكي تتغلب على هذه الجراح ، ومن أجل الحب والمحسوب تخيلت أن لهذه الجراح رائحة ، وهي تعشق هذه الرائحة ، ثم تستفهم بجملة لم يصل الشاعر بينها وبين سابقتها بالواو لكمال الانفصال بينهما للاختلاف في الإسناد فيما بينهما ، حيث تتساعل متمنية أن يعطر همها وحزنها .
أما بذرنا الرصد^(*) والميجنا^(*) هناك في جنينة النجم ..؟

ثم يبدأ هنا بجملة جديدة فصلها عن سابقتها لأنها من نوع جمل الاستئناف ، وكأنها إجابة عن سؤال استدعته الجملة السابقة ، وكأنه بعد أن تحدث عن رائحة الجرح وعطره تعجب

* الرصد : المطر يأتي بعد المطر ربما هي من مقامات الموسيقى المنتشرة في بلاد الشام مثل النهاوند والبياتي ، وأصله "راست"

* ربما هو نوع من الرقص أو الغناء الفلكلوري السوري

من استمع إليه عن هذه الكيفية ، فجاءت هذه الجملة وكأنها تبرر لهم حقيقة الأمر ، وأنه يمكن أن يحدث ما هو أغرب من ذلك بأنها ومحبوها قد بذر فوق النجوم نغمات من الرصد والميجنا .

قوافل الأقمار من رسمه وما تبقى كله رسمي
وقبلنا لا شال^(١) شال ولا أدرك خصر نعمة الضم

واستطرد في الرد على هذا التعجب من قبل من استبعد أن يكون للجرح عطر ، فتذكر هنا جملة أخرى مفصولة عن سابقتها لكمال الانفصال فيما بينهما ؛ للاختلاف في الإسناد بأنها وحبيبها قد توليا تزيين العالم بالأقمار ، بعضها من صنعه والباقي من صنعها ، والجملتان الفرعيتان : " قوافل الأقمار .. " و " ما تبقى .. " يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ فهما خبريتان اسميتان ؛ لذلك وصل بينهما بالواو

ثم ذكرت مظهرًا آخر من مظاهر هذا الحب الذي تتحدى به هي ومحبوها العالم ، وأنه من أشكال تميز هذه العلاقة أنهما ابتكرا رفع الشيلان وضم الحبيب لخصر محبوبته ، فساق نزار هذا المعنى في جملتين موصولتين لوقوعهما بين الكمالين ، كما أنه وصل بين الجملة الكبرى وسابقتها لنفس السبب ؛ لأنهما تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال حيث إن الجملتين خبريتان .

من فضلنا من بعض أفضالنا أنا اخترعنا عالم الحلم
وفي النهاية اختتمت حديثها ببيان للكيفية التي تتم بها هذه الأحداث الغريبة ، فجاءت بجملة مفصولة عن سابقتها ، لأنها أيضًا من نوع الاستئناف ، فهي إجابة عن سؤال طرحته الجمل السابقة ، وكان سائلًا سألها : كيف يتم ذلك ؟ وكيف تصلين بخيالك إلى هذا الحد ؟ فجاءت الإجابة أنهما يصنعان ذلك لنعمة أنعم الله بها عليهما وهي نعمة الحلم ، وبذلك لخص الشاعر على لسان محبوبته القضية كلها ، فجاءت الجملة الأخيرة مفصولة عن سابقتها .

* شال الشيء شولا وشولانا : ارتفع

في المقهى ص ٣٦

في جوارى اتخذت مقعدها كوعاء الورد في اطمئنانها
وكتاب ضارع في يدها يحصد الفضلة من إيمانها

هنا بدأ قصيدته كما هو المعتاد والشائع بمعنى جديد مفصول عما سبقه ، وهي جملة فعلية قدم فيها الجار والمجرور ليخصص به المعنى ويمهد للقارئ أن مجلسها كان بجواره وهذا هو ما يهمه في الموضوع وهذا هو السر في انجذابه إليها ، ثم أتى بجملة " كتاب ضارع .. " موصولة بسابقتها بالواو ، وهي واو الحال ، والحال هنا جملة اسمية يجوز فيه الاقتران بالواو أو عدم الاقتران ، وهو هنا أثر أن يقرنها بها ، كما نلاحظ أن جملة " يحصد ... " جاءت مفصولة ؛ لأنها خبر للمبتدأ " كتاب " ، بينما " ضارع " ، و " في يدها " صفات له ، والخبر من العناصر اللغوية التي تأتي مفصولة عن المبتدأ على الأصل .

يثبُّ الفئجان من لوفته في يدي شوقاً إلى فئجانيها

من الملاحظ هنا أنه فصل جملة " يثبُّ للفئجان .. " عما سبقها وكان حقه أن يصلها بالواو للجامع العقلي الذي يجمع بينهما ، فالحديث هنا ممتد حول تأثيره بها ورد فعله المباشر تجاه جمالها ، كما أن الجملتين تقعان بين الكمالين ، كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فالاثنتان خبريتان فعليتان ، فكان حقه أن يصل ، لكنه فضّل الفصل ربما لعدم كسر التفعيلة .

أه من قُبعة الشمس التي يلهث الصيفُ على خيطانها

ثم انتقل إلى معنى جديد بينه وبين السابق كمال الانفصال ، توجع وتعجب من جمال القبة التي ترتديها ، وذكر أن الصيف يلهث فوق خيطانها ، لذلك جاء بهذا المعنى مفصولاً عن سابقه .

وجملة " يلهث الصيف " جاءت مفصولة على الأصل لأنها صلة الموصول فلا توصل بالاسم الموصول بالواو .

جولة الضوء على ركبتهَا زلزلت روعيَ من أركانها

ثم تحدث بعد قبعة الشمس عن ركبتهَا فقال إن مداعبة الشمس لهذه الركبة هزت روحه كأنها الزلزال ، والمعنى هنا ممتد ، فالشخصية التي تدور حولها كل هذه الأوصاف واحدة

، وبالتالي فالجملتان تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فكان حقهما أن توصلا
لا أن تفصلا هكذا ، ربما وصل هنا لغرض عروضي ، وجملة " زلزات روعي .. "
جملة خبر جاءت مفصولة على الأصل .

هي من فنجانيها شاربة وأنا أشرب من أجفانيها
ثم عاود الحديث عنها نفسها بعد أن تحدث عن قبعتها وركبتها ، بدأ الحديث عنها من
جديد بجملة فصلها عن سابقتها ، وهو محق في الفصل هنا لتمام الانفصال الجزئي بين
المعنيين ، ذكر أنها تشرب في فنجانها . ثم أتبع هذه الجملة بجملة أخرى : أنه بينما كانت
هي تشرب في فنجانها كان هو يشرب من جفونها ، والعلاقة واضحة بين الجملتين ، فهما
تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهما خبريتان اسميتان ، لذا جاء الوصل
بينهما بالواو .

قصة العينين تستعبدني من رأى الأنجم في طوفانها؟
استرسل في وصف الأجفان بجملة مفصولة لتمام الانفصال بينها وبين سابقتها ، فذكر
أن عينيها تستعبدانه ، ثم بدأ في ذكر تفاصيل الصورة في شكل استفهام تقريرى جاء
منفصلا بالطبع عما سبقه من كلام لكمال الانفصال بينهما لاختلافهما خبراً وإنشاءً ، قرر
في هذا الاستفهام أن حدقة عيناها في دروانها مثل النجوم في طوفانها .

كلما حدقت فيها ضحكت وتعرى الثلج في أسنانها
ثم انتقل بالحديث إلى الأسنان فذكر أنها بيضاء مثل الثلج ، جاء بهذا المعنى في صورة
جملة شرطية ، والجملة الشرطية خبرية فصل بينهما وبين الاستفهامية السابقة ،
وجملة " ضحكت " جواب الشرط جاءت مفصولة على الأصل ، وجاء بجملة " تعرى
الثلج " موصولة للتشريك بين جواب الشرط وما بعده على الأصل .

شاركني قهوة الصبح .. ولا تدفني نفسك في أشجانها
ثم توجه بحديثه إليها في أمر يتمنى به أن تشاركه قهوة الصبح ، ونهي يحمل إليها
تمنيه ألا تدفن نفسها في الأحزان ، وكما هو واضح فالأمر هنا بعد الإخبار في الجملة

السابقة ؛ لذلك جاء مفصولا عنه ، والنهي بعد الأمر ، وهما يقعان بين الكمالين ؛ حيث يشتركان من حيث كونهما جملتين إنشائيتين ، لذلك جاءت الثانية موصولة بالأولى .

إنني جارك يا سيدتي والرأي تسأل عن جيرانها
ثم واصل مخاطبتها ولكن بجملة خبرية فصلها عن سابقتها وهو محق في ذلك لكمال الانفصال بينهما ، حيث إن الأولى إنشائية والثانية خبرية . وأتبع هذه الجملة الخبرية بجملة خبرية أخرى موصولة بها والجملتان تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال من حيث كونهما خبريتين ، لذلك وجب الوصل بينهما .

من أنا ؟ خلى السؤالات . أنا لوحة تبحث عن ألوانها
ثم بدأ الكلام بجملة جديدة مفصولة عن سابقتها ، والفصل هنا يبدو لأول وهلة لكمال الانفصال ؛ حيث تختلف هذه الجملة عن سابقتها من حيث الإنشاء والخبر ، لكن يلاحظ أن سبب الفصل هنا ليس كمال الانفصال ، بل كمال الاتصال ، فالجملة الثانية من نوع جمل الاستئناف ، فهي تأتي إجابة عن سؤال مقدر استدعاء السياق السابق ، فهو ما زال يفتحها في الكلام ويتعرف عليها وينصحها أن تترك الحزن ، فمن الطبيعي أن تسأله : من أنت ؟ فيكرر هنا السؤال متعجبا لأنه يرى معنى لمعرفة اسمه فينصحها أن تترك الأسئلة ، إذن فقد سأله .. ، ثم بعد الأمر في " خلى السؤالات " أجابها بجملة خبرية ، ومن الطبيعي أن تكون مفصولة عن سابقتها لكمال الانفصال بين السؤال والإجابة .

موعدًا سيدتي . وابتسمت وأشارت لي إلى عنوانها
وتطلعت فلم ألمح سوى طبعة الحمرة في فنجانها
ذكر هنا معنى جديدًا بأنه طلب منها موعدًا ، والتقدير كما هو واضح : أعط لي موعدًا ، وهذا المعنى الجديد استوجب أن يكون مفصولا عن سابقه ، ثم جاء برد فعلها على هذا المطلب بجملة فعلية موصولة بسابقتها ، وكان من الأجمل أن يصلها بالفاء لتدل على سرعة رد الفعل وفورية الإجابة أو أن يفصلها لكمال الانفصال ، ووصل بين ابتسمت وأشارت للجامع العقلي بينهما ولاتفاقهما في الإسناد ، ثم جاء بعد ذلك بجملة فعلية موصولة من ناحية المعنى بالجملة السابقة موعدًا سيدتي ، وكان الكلام :

قلت لها : أعطي لي موعدًا سيديتي ، ثم يأتي رد فعلها على هذا المطلب ، ثم يستأنف حديثه هو بجملة "تطلعت .. " والجملتان يقعان بين الكمالين ؛ لذلك وصلهما بالواو .

اسمها ص ٣٨

اسمها في فمي .. بكاء النوافير رحيل الشذا .. حقول الشقيق
حزمة من توجع الرصد .. رف من سنونو يهم بالتحليق

هنا بدأ قصيدته الجديدة بجملة اسمية مفصولة عما سبقها بمبتدأ ثم بالعديد من الأخبار ، والأخبار هنا تأتي مفصولة عن سبقتها ، فهو هنا يذكر المبتدأ ، وهو " اسمها " ثم يأتي بعده بشبه جملة كأنها اعتراضية للاحتراس ، فاسمها ليس على الإطلاق ولا في كل حين يوصف بهذه الأوصاف ، ولكن شرط أن ينطق به ، عندئذ يتحقق فيه هذه الصفات ، وربما تلك هي المرة الأولى التي يصل فيها بالجملة أو بشبه الجملة الاعتراضية - ثم يأتي بالخبر الأول " بكاء النوافير " ، فالخبر الثاني " رحيل الشذا " ، فالخبر الثالث " حقول الشقيق " ، فالخبر الرابع " حزمة من توجع الرصد " ، فالخبر الخامس والأخير " رف من سنونو يهم بالتحليق " نلاحظ أنه يأتي بالأخبار مفصولة على الأصل لانسجامها وعدم تعارضها ، وربما لجأ إلى الفصل لإرادة التكتيف .

لكن من الملاحظ أن هذه الأخبار لا تتناسب مع الاحتراس الذي ذكره في بداية حديثه ، حيث نجد أنها تدرك بحواس مختلفة ، رغم أنه اشترط فيها أن تدرك بحاسة السمع ؛ حيث يذكر أن هذا الجمال مرهون بالنطق بالاسم ، وما يناسب أن يخبر عنه بكاء النوافير ، وحزمة من توجع الرصد ، بينما بقية الأخبار تدرك بحاسة البصر أو الشم ، وربما كان في تداخل هذه الحواس شيء من الغموض الذي أراد أن يضيفه على اسمها .

كنهور الفيروز يهدر في روعي وينساب في شعوري العميق

واصل هذا التكتيف بإسقاط الواو بين الأخبار فنذكر أن اسمها كنهور الفيروز الذي يهدر في روعي ، وهو خبر سادس للمبتدأ " اسمها " وجاء بجملة " ينساب .. " موصولة بـ " يهدر " لإرادة إشراكهما في المحل الإعرابي ، ولأن الجملتين تقعان بين الكمالين ، كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهما خبريتان فعليتان والفعل مضارع فيهما والفاعل واحد ،

ذلك ما يستدعي الوصل بينهما . والجملتان كما هو واضح حالان لا تعارض بينهما فكان من حقه الفصل ، ربما أثر الشكل هنا على المعنى .

كلهات الكروم كالنشوة الشقراء غامت على فم الإبريق
ثم يأتي بخبر آخر ، وهو جار ومجرور أيضاً " كلهات الكروم " ولا يدري القارئ ما معنى لهات الكروم ، وإن كان للكروم لهات فلماذا يلهث ؟ فهو تعبير غامض لا يساعد على تقريب الصورة ، بل ربما يساعد على تغريبها ، ويأتي بعده بخبر جديد مفصول عنه لإرادة التكتيف كما قلنا وإعطاء جرعة مركزة من المشاعر والأحاسيس تجاه الصوت ، فيخبر عنه هنا بأنه كالنشوة الشقراء ، وربما أراد هنا أن يجسد النشوة ويجعل لها لوناً ، ولكن السؤال لماذا النشوة الشقراء ؟ لم لا تكون صفراء أو سوداء أو خضراء ؟ وجاء بجملة " غامت .. " مفصولة على الأصل لأنها حال ، وهنا أثر أن يأتي به مقترناً بالواو

كمرور الطيور مبتلة الريش على كل منحنى ومضيق
ذكر بعد ذلك خبراً آخر لاسمها في فمه ، وهو " كمرور الطيور مبتلة الريش " ونلاحظ أنها في الديوان " كمرور العطور " وهو خطأ مطبعي ، وأن الصواب ما ذكر ، ورغم أن الصورة جميلة لكنها أيضاً تصبح مجرد صورة جوفاء إذا ما أخبر بها عن اسمها ؛ إذ لا علاقة بين المشبه " اسمها " والمشبه به " مرور الطيور المبتلة " .

كحريز النهد المزهز .. فيه علق الله قطرة من عقيق
وخبر آخر يحمل صورة جوفاء لا معنى لها إذا ما أخبر بها عن اسمها ، وهي أنه " كحريز النهد المزهز " فلا توجد علاقة بين اسمها وبين حريز النهد المزهز ، اللهم إلا إذا قصد النعومة ، ثم وصف هذا النهد بأن الله علق فيه قطرة من عقيق ، وهو يريد بالطبع الحلمة . فاسمها يشبه لديه نعومة النهد بحلمته التي تشبه العقيق ، والفصل هنا أيضاً على الأصل ، وجملة " فيه علق .. " جملة حال ، وهي جملة فعلية فعلها ماضٍ يجوز فيها أن تقترن بالواو أو لا تقترن ، وهنا أثر أن يأتي بها غير مقترنة بالواو .

كقطيع من المواويل حطت في ذرى موطني الأنيق الأنيق
وخبر آخر جاء أيضاً مفصلاً ، وهو أن اسمها " كقطيع من المواويل حطت .. " ،
وتلك صورة كسابقتهما جوفاء لا معنى لها إذا ما أخبر بها عن الاسم ، ولم اختار الفعل "
حطّ " ليصف به المواويل ، فهو صالح لوصف اللقطيع ، ولكن ليس قطيع المواويل ، بل
الطيور ، وجمع الطيور ليس قطيعاً ، بل سرباً ، فالتعبير بهذا الفعل غير موفق بالمرّة .

اسمها .. ركضة النبيذ بأعصابي وزحف السرور طي عروقي
ومن جديد كرر المبتدأ الذي هو " اسمها " ، وأتى بالخبر " ركضة النبيذ .. " وذكر
بعده خبراً آخر وصل بينهما بالواو للتعارض في المعنى ، وذلك أيضاً على الأصل ،
وربما لأن الشكل قد أغراه بالوصل .

شهي . كالمزارع الخضّر. إن مرّ . كنيسان . كالربيع الوريق°
ثم بدأ في سرد أخبار أخرى عن اسمها ، فذكر أنه شهي ، ثم أنه كالمزارع الخضّر ،
ثم كنيسان الذي يقابل شهر إبريل في الشهور السريانية التي تستخدم في بلاد الشام ، ثم
كالربيع ، وهو وإن كان قد فصل بين هذه الأخبار لإرادة التكتيف ، ولأنها منسجمة ولا
تتعارض ، فمن الملاحظ أن الفصل بين نيسان والربيع لا للتكتيف ، ولكن لأن بين اللفظين
كمال الاتصال فإبريل هو فصل الربيع ، فالثانية كأنها بدل من الأولى ؛ لذا وجب الفصل ،
والوريق صيغة مبالغة من الفعل أ ورق ، وهي صيغة نادرة .

أحرف خمسة كأوتار عود كترانيم معبد إغريقي
ثم جاء بخبر جديد مفصول عن سابقه بأن اسمها أحرف خمسة ، ثم وصف هذه
الأحرف بأنها كأوتار عود ، وهو وصف جميل ومناسب للحروف الخمسة ، حيث إن
أوتار العود خمسة ، ووصف آخر بأنها كترانيم معبد إغريقي ، وكان ينبغي هنا أيضاً
الوصل بالواو ، للتعارض في المعنى بين هذه الصفات ، لكنه ربما أراد التكتيف ، وربما
أراد استقامة التفعيلة ، ولكن التفعيلة كانت ستستقيم بالواو مع حذف كاف التشبيه : كأوتار
عود وترانيم .. والتشبيه هنا أيضاً موفق حيث إن حروف اسمها لها رنين ووقع على
الأذن كوقع ترانيم المعبد .

° شجرة وريقة : ورقة أي كثيرة الورق، وهي صيغة نادرة

أحرف خمسة أشف من الضوء وأشهى من نكهة التطويق
ثم عاود الإخبار عن الاسم بأنه أحرف خمسة ، وبأنها أشف من الضوء ، ثم يذكر
صفة أخرى ويصل ما بينهما لاشتراكهما في الموقع الإعرابي ، وهنا لم يرد التكتيف ، بل
إن استقامة التفعيلة هي التي اضطرتته إلى الوصل هنا والفصل هناك ، وربما أغراه الشكل
ليصل بينهما ، فالتعبيران يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال فالتعبيران من اسم
تفضيل مجرد من ال والإضافة بعده للمفضل عليه مسبقاً بمن ، هذا الشكل المتمثل أغراه
بالوصل .

اسمك الحلو .. أي دنيا تناغيني وتهدي إلى النبوغ طريقني !
وفي النهاية ذكر لها أن اسمها هو السبيل إلى الطموح وإلى النبوغ ، وذلك معنى جديد
فصله عن سابقه لكمال الانفصال بينهما ، وجملة " تناغيني " وصف للدنيا ، جاءت مفصلة
عنها على الأصل ، وجملة " تهدي .. " وصف آخر لها جاء به موصولا رغم أنه لا
تعارض بين الوصفين يستدعي هذا الوصل ، ربما أغراه الشكل بذلك .

غرفتها ص ٤٠

في الحجرة الزرقاء .. أحيا أنا بعدك يا أخت أصلي الرياش^(٥)
بدأ نزار قصيدته الجديدة بجملة مفصلة عما سبقها من كلام ، ومن الطبيعي أن
يفعل ذلك لكمال الانفصال المعنوي بينهما ، ثم أتبع هذه الجملة الرئيسة بجملة " أصلي
الرياش " وهي كما نرى حال جملة فعلية فعلها ماضٍ ، يجوز فيها أن تأتي مقترنة بما
سبقها بالواو أو غير مقترنة ، وهنا أثر أن يأتي بها غير مقترنة .

وأمسح المهدي الذي لفنا وفيه برعمنا الحرير افتراش
ثم أتبع ذلك بجملة فعلية موصولة بما سبقها بالواو ، لأن الجملتين تقعان بين الكمالين ،
كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فالجملتان خبريتان فعليتان ، والفاعل فيهما واحد .
وجملة " لفنا " جملة صلة الموصول جاءت مفصلة عن الاسم الموصول على الأصل ،
ووصل جملة " فيه برعمنا " للتشريك بينها وبين سابقتها في الموقع الإعرابي ، حيث إنها
معطوفة على صلة الموصول ، والوصل جاء بينهما على الأصل .

* أصلي الرياش : المراد ادعو بالخير للأثاث (الذي جمعنا)

ليلات ذرذرن^(٤) تشاويقنا فساح بالأطياب منا الفراش
لم يصل هنا لأنها ظرف ، والظرف المفرد لا يوصل بما قبله بالواو بل يأتي مفصولا
عنه على الأصل ، وجملة " ذرذرن تشاويقنا " في محل جر مضاف إليه ، ووصل جملة
" ساح ... " بما قبلها بالفاء ؛ ليدل بها على الاستجابة الفورية وسرعة رد الفعل .

وثديك القلي .. كوم سنا يغمى على البياض منه القماش
وهنا أيضا يأتي بجملة " ثديك القلي .. " موصولة لأنها تشترك مع جملة المضاف إليه "
ذرذرن تشاويقنا " في محل جر ، والمعنى ليلة أن ذرذرن تشاويقنا ، وأن كان ثديك القلي
كوم سنا " ، والوصل بينهما يأتي على الأصل ، وهذه الجملة اسمية من مبتدأ وخبر مفرد
، أتبعه بخبر آخر جملة ، وهي جملة " يغمى ... القماش " وهو هنا فصل بين الخبرين
على الأصل لعدم التعارض بينهما ، ونلاحظ أن الخبر الثاني جملة فعلية فعلها مضارع ،
والرابط فيها هو ضمير الجز الهاء في " منه " .

شقراء .. لا أعدمها للثغة يعيا بها ثغرك عند النقاش
ثم ناداهما - بأداة نداء محذوفة للقرب من القلب - بجملة جديدة مفصولة عن سابقتها
لكمال الانفصال بينهما للاختلاف في الإسناد ، ثم أتبعها بجملة تعجبية تعجب بها من
صوتها والثلثة التي يسعد بها ، والجملة الثانية في حكم الخبرية لفظاً والإنشائية معنى ،
وإن اختلف نوع الإنشاء فالجملتان تصبحان في حكم الخبرية والإنشائية ، وبالتالي فبينهما
كمال الانفصال ، لذلك وجب الفصل وعدم الوصل .
ونلاحظ أن جملة " يعيا بها ثغرك " صفة للثغة وهي جملة فعلية جاءت مفصولة عن
الموصوف على الأصل .

شقراء هل أحيا على صورف ؟ ومن على الألوان والظل عاش ؟
وهنا ناداهما مرة أخرى بجملة مفصولة للمعنى الجديد الذي يحمله النداء هذه المرة ،
بعدها استفهم مستكراً لأنها لا تسمح له باللقاء وبرؤيتها رؤية العين ، فقال لها : هل أحيا
على صورة ؟ وبعد هذا الاستفهام جاء باستفهام آخر الغرض منه النفي بأنه لا أحد يتحمل

^٤ ذرذرن : يريد بذر أو نثر ، والفعل لم يرد في المعاجم التي لجأت إليها .

أن يعيش على الألوان والظل ، بل لا بد من اللقاء بين الحبيبين ، فوصل بين الاستفهامين لوقوع الجملتين بين الكمالين ، كمال الاتصال وكمال الانفصال ، لاتفاقهما في الإسناد .

منديلك الخمري .. أحياه فيه من طيبك بعض الرشاش
وهاهنا رسالة .. نترك الغالي بها أخفيه عن كل واش

لنتقل نزار هنا إلى معنى جديد منفصل عن سابقه ، فما بينه وبين سابقه كمال الانفصال ؛ لذلك فصل بين المعنيين ، ثم أتبع ذلك بمعنى موصول بسابقه حيث وقعت الجملتان بين الكمالين ، كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فالجملتان خبريتان ، كما أن بينهما علاقة معنوية أو ما يمكن أن يطلق عليه بالجامع العقلي حيث تحدث في الجملة الثانية عن رسالة المحبوبة ، وفي الأولى عن منديلها ، وكلها كما نرى من مفرداتها ، وذلك ما ربط الجملتين ، وذلك ما استدعى الوصل بينهما بالواو . وجملة أحياه به خبر للمبتدأ ؛ لذا جاءت مفصلة عنه على الأصل ، وربط هذه الجملة بجملة : " فيه من طيبك بعض الرشاش " ، ربط بينهما بالفاء التي تعطي هنا معنى التعليل ، فالتقدير : منديلك الخمري أحياه به ؛ لأن فيه من طيبك ... ، وجملة " نترك الغالي .. أخفيه " في محل رفع صفة لـ رسالة ، جاءت مفصلة على الأصل بين النعت والمنعوت ، ويلاحظ أن جملة " أخفيه " خبر للمبتدأ جاء مفصولا عنه أيضا على الأصل .

أعز ما خلفت لي خصلة حبيبة تهتز فوق الفراش
تظل إما جنت أئمتها تهفو إلى منبتها في ارتعاش

وهنا نسج على نفس المنوال وواصل الحديث عن مفردات المحبوبة ، فذكر هنا بعد منديلها ورسالتها ، ذكر هنا خصلة الشعر ، فكان يجب أن يصل لما بين هذه الجمل من الجامع العقلي ، لكنه هنا فصل .

ويلاحظ أنه وصف الخصلة بثلاث صفات ، الأولى مفردة وهي " حبيبة " والثانية جملة فعلية ، هي : " تهتز .. " ، والثالثة جملة فعلية ، هي : " تظل .. تهفو " ونلاحظ أنه لم يصل بين هذه الصفات رغم اشتراكهما في الموقع الإعرابي ، بل فصل بينها واعتبرها صفات مستقلة وذلك على الأصل ؛ لأنه لا تعارض بينها في المعنى .

شقرء .. يا فرحة عشريننا ونكهة الزُّق^(*) .. وهَجَّ^(*) الفراش

ثم أتبع هذه الصفات للخصلة بجملة منفصلة لأن الجملتين بينهما كمال الانفصال ، للاختلاف فيما بينهما في الإسناد ، حيث إن الأولى خبرية والثانية إنشائية نداء ، فهو خاطب المحبوبة بـ " يا شقرء " وحذف الأداة للقرب من القلب ، ثم أتبعها بنداء آخر ، لكنه لم يصل بينهما ، لأن الثاني كأنه تأكيد لفظي للأول أو بدل منه ؛ فبينهما كمال الاتصال ، كما في قولنا : يا محمد يا بني ، فـ " بني " في المعنى تساوي " محمداً " ؛ لذلك جاءت مفصلة ، وذلك ما حدث هنا ، لكنه بعد ذلك بدأ يفصل بالواو للتشريك في الموقع الإعرابي ، ولاتفاقهما في النسق ، حيث إن كلا منهما منادى مضاف إلى معرفة .

شقرء .. يا يومًا على المنحنى طاش^(*) به ثغري وثرغك طاش

وبنفس الطريقة السابقة بدأ مناداتها من جديد بـ : شقرء ، ثم أتبعها بنداء آخر مفصول عنه ؛ حيث يقع منه موقع التوكيد أو البدل ، وجملة " طاش به ثغري " جملة فعلية في محل نصب صفة لليوم ؛ لذلك جاءت مفصلة عنها ، ثم أتبعها بجملة أخرى موصولة بها للتشريك في الموقع الإعرابي من ناحية ، ولأنهما تقعان من ناحية أخرى بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ حيث إن الجملتين تتفقان خبرًا ، فالجملتان خبريتان فعليتان ، كما أن بينهما جامع عقلي يستدعي الوصل .

نمشي فيندى العشب من تحنا وفوقنا للياسمين إعتراش
ونشرب الليل صدى ميجنا وصوت فلاح .. وعود مواش

ثم بدأ في اجترار ذكرياته معها بمعنى جديد فصله عن سابقه لما بينهما من كمال الانفصال ، فيقول : " نمشي " ، وأراد بالقطع " كنا نمشي " ووصل بعدها الكلام بفعل آخر بإلغاء الدالة على السرعة ، ثم بعد ذلك أتى بجملة أخرى " نشرب .. " والمراد أيضًا " كنا نشرب " تقع مع سابقتها بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، حيث إن كليهما جملة خبرية فعلية فعلها مضارع الفاعل فيهما واحد ؛ كل ذلك استوجب الوصل بينهما ، والوصل بين صدى الميجنا وصوت الفلاح وعود المواشي من قبيل عطف المفردات للتشريك في الموقع الإعرابي .

* الزُّق : بالضم الخمر والجمع زققة محركة

* الهزج الخفة والطرب جمعها أمزاج

* طاش : اضطرب وانحرف

قولي .. ألا يغريك لونُ الدنيا بالعمود .. فالطير أنت للعشاش
ثم أتى هنا بما يمكن أن نطلق عليه جواب النداء ، ومن الطبيعي أن يأتي به مفصلاً ،
فبعد النداء يأتي الكلام الموجه إلى المنادي مفصلاً ، حيث خاطبها بأسلوب أمر : " قولي
" أتبعه بأسلوب إنشائي أيضاً ، ولكن من نوع الاستفهام ، إذن فما بينهما كمال الانفصال ،
للاختلاف في نوعية الإنشاء ، لذلك فصل بين الأسلوبين ، ثم جاء بجملة " الطير أنت
للعشاش " موصولة بسابقتها بالفاء التي تعبر هنا عن التعليل .

زيتية العينين ص ٤٢

زيتية العينين .. لا تغلقي يسلم هذا الشفق الفستقي
بنداً نزار قصيدته هنا بنداء محبوبته بلا أداة لقرئها من قلبه ، وجاءت الجملة هنا
مفصولة عن سابقتها لأنه بدأ بها كلاماً جديداً بينه وبين سابقه كمال الانفصال ، ثم أتى بعد
النداء بأسلوب إنشائي نهى ، فكأنهما إنشائي وخبري ، وبالتالي وجب الفصل بينهما لكمال
الانفصال ، ثم بعد ذلك جاء بجملة خبرية لفظاً إنشائية معنى للدعاء ، ففصل بينهما لتمام
الانفصال بينهما للاختلاف في الإسناد .

رحلتنا في نصف فيروزه أغرقت الدنيا ولم تغرق
ثم جاء بعد ذلك بمعنى مستقل جزئياً عن سابقه ، حيث ذكر أن رحلته في الحديث
والوصف ستكون في نصف فيروزه ، أراد بالقطع عينها التي تبدو مثل نصف فيروزه ،
فبين هذه الجملة وسابقتها كمال الانفصال ، لذلك أثر الفصل ، ثم أتى بجملة " أغرقت
الدنيا " وصفاً لـ " فيروزه " في محل جر ، وهي كما هو واضح جملة فعلية تأتي على
الأصل مفصولة عن الموصوف إلا إذا وصلت بالواو للتوكيد ، وهذه النوعية من جمل
الوصف لم نجد لها أثراً لديه حتى الآن ، ثم أتبعها بجملة أخرى تشاركها في الموقع
الإعرابي ، وكذلك بينهما جامع عقلي وهو علاقة التضاد ، لذا وصل بينهما بالواو .

في أبد يبدأ ولا ينتهي في ألف دنيا بعد لم تخلق
في جزر تبحث عن نفسها ومطلق يولد من مطلق
وتنتهي الدنيا ولا ينتهي تشردي في غابة الفستق

ثم بدأ معنى جديداً استوحاه من منظر عينيها الفيروزي ، وهي أنها تشبه أيضاً في
اخضرارها الفستق ، ذكر أنه تشرّد في تلك الغابة من الفستق والتي تشبه عنده الأبد الذي

لا ينتهي ، وألف دنيا لم تخلق بعد ، والمطلق اللانهائي ، تشرّد في هذه العيون الي تشبه الجزر الخرافية والمطلق الذي لا نهاية له ، كل هذه معانٍ جديدة بدأها مفصلة عن الكلام السابق لكمال الانفصال ، وهي كما نرى معانٍ متداخلة فيها تقديم وتأخير ، حيث تبدأ من حيث تنتهي بجملة : تشرّدي في غابة الفستق ، ثم أتى بالجار والمجرور في أبد .. ، في ألف دنيا .. ، في جزر .. كل هذه العبارات كأنها بدل من غابة الفستق أتى بها الشاعر مفصلة على الأصل حيث لا تعارض بينها ، وربما أراد بالفصل هنا التكتيف .

ويلاحظ أن الجمل يبدأ .. ، لم تخلق .. ، تبحث عن نفسها ، يولد .. كل هذه الجمل جاءت مفصلة على الأصل لأنها صفات ، والأصل في جملة الصفة أن تأتي مفصلة عن الموصوف .

ويلاحظ كذلك أنه أخطأ في الوصل بين يبدأ ولا ينتهي ، وكذلك بين يولد .. ، وتنتهي الدنيا لأن الأوليين صفتان بـ أبد ، ولا تعارض بينهما يستلزم الوصل بالواو ، والثانيتان وصف لـ مطلق ، ولا تعارض أيضًا بينهما يستلزم الوصل .

ووصل بين مطلق وما سبقها على الأصل ؛ لأنها بين اسمين مجرورين ، ووصل كذلك بالواو بين تنتهي للدنيا ولا ينتهي للجامع العقلي وعلاقة التقابل .

قميصك الأخضر.. من يا ترى باعك هذا اللون . قولي . اصدقي
أمن ضفاف السين خيطانه واللون من دانوبه الأزرق ؟

ثم بدأ حديثه عن قميصها بمعنى جديد منفصل جزئيًا عن سابقه ، لذلك جاء بجملة " قميصك ... " مفصلة عما سبقها ، وهي كما نرى خبر لمبتدأ محذوف تقديره " هو قميصك الأخضر " .

ثم أتبع هذه الجملة بجملة أخرى بينها وبين سابقتها كمال الانفصال ؛ لأن الثانية إنشائية (استفهام) بينما ما قبلها خبرية ، ثم جاء بعد الاستفهام بأمر ، وهو أيضًا من الإنشاء إلا أنهما مختلفان في النوع ، فكان بينهما كمال الانفصال ؛ لذلك جاءت الثانية مفصلة عن الأولى .

ثم أتبع هذا الأمر بأمر آخر ، وهما من ناحية الشكل يتفقان إنشاءً ، وعلى هذا كان يجب الوصل بالواو إلا أنه لم يصل ؛ وذلك لأن الثانية كأنها تأكيد لفظي للأولى ، فقوله : قولي اصدقي ، كأنه قال : قولي قولي الصدق ، فبين الجملتين في الواقع كمال الاتصال .

ثم عاود التساؤل باستفهام بالهمزة فصله عما قبله ، وهو محق في هذا الفصل ؛ لما بين الجملتين من كمال الانفصال ، ووصل بالواو بين جملة الاستفهام وجملة " اللون ... " لإرادة إشراكهما في الموقع الإعرابي ، حيث إنهما ابتدائيتان لا محل لهما من الإعراب ، وكذلك لوقوعهما من ناحية الشكل بين كمال الاتصال وكمال الانفصال .

أم من صغير العشب لَمَلَمَتِه في سلة بيضاء من زنبق
وصل بـ " أم " هنا ؛ لأنه استفهام بالهمزة ، وأم تفيد التخيير ، وهي الوحيدة من أدوات العطف التي تصلح لهذه الوظيفة ، ونلاحظ أن كثرة العطف هنا يدل على الحيرة والاضطراب والانبهار بجمال هذا الثوب وألوانه .

بحيرة خضراء في شطها نامت صبايا النور لم تتقي
ترك الحديث عن ثوبها وانبهاره بها ليعود بنا إلى الحديث مرة أخرى عن عيناها ، فقال إنها " بحيرة خضراء .. " وهي كما نرى خبر لمبتدأ محذوف ، والتقدير : " هي بحيرة خضراء " أو " هذه بحيرة خضراء " . وذلك كما نرى معنى جديد استحق منه أن يأتي مفصولا عما سبقه لما بينهما من كمال الانفصال ، ثم وصف البحيرة بجملة فعلية قدّم فيها شبه الجملة " في شطها " لتخصيص المعنى ، وليؤخر " صبايا النور " حتى يتسنى له أن ينصف حالهم بجملة " لم تتقي " أي لم تخل أو تتوارى وتستحي ، ونلاحظ أن جملة الصفة جاءت مفصولة عن الموصوف على الأصل .

وجملة " لم تتقي " جملة حال ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع منفي ، يجوز فيها أن تتصل بصاحبها بالواو أو تتجرد منها ، ونزار يفضل هنا مجيئها متجردة من الواو ، والفعل " تتقي " مجزوم بحذف للنون ؛ لأن صاحب الحال هم صبايا النور .

كأنما عينك وسط الضياء صفافة تحت الضحى الزنبقي
عريشة كسلى على سفحنا عنقودها بالشمس لم يحرق
هنا صرح بالعين مباشرة دون اللجوء إلى الإضمار كما في السابق ، فالجملتان بينهما كمال الانفصال ؛ لذلك جاءت مفصولة عما سبقها ، ثم بعد ذلك ذكر العديد من الأخبار منفصلة ، فخير المبتدأ " عينك " صفافة ، والخبر الثاني عريشة ، وذلك فيما أرى يدخل في باب التعديد وفصل بينهما أيضا على الأصل لأنه لا تعارض في المعنى .

ونلاحظ أن جملة " عنقودها ... " صفة للعريشة ، وهي صفة ثانية جاء بها مفصلة على الأصل ؛ لأنه لا تعارض بين الصفتين يستوجب الوصل .

شباكي الصغير يُفضي إلى فسقية .. يُفضي إلى المشرق
إلى نوافير رمادية تبكي بصوت أزرق أزرق
يُفضي إلى لا حيث .. شباكنًا يُفضي إلى لا منتهى شيق

ومن جديد بدأ معنى جديدًا لفصل لكمال الانفصال ، ونلاحظ أنه قصد بالشباك هنا فيما أرى عينه فهو ، فهو يُفضي إلى فسقية أي ينظر إلى عينيها التي تشبه الفسقية ، وفجاء بالمبتدأ " شباكي " ثم أتبعه بأكثر من خبر ، كنوع من التعديد ، فالمبتدأ المخبر عنه هو " شباكي " ، أخبر عنه بثلاث جمل : الأولى " يُفضي إلى فسقية " ، والثانية " يُفضي إلى المشرق " ، والثالثة " يُفضي إلى لا حيث " ، ثم كرره في المرة الرابعة كأنه تأكيد لفظي في قوله " شباكنًا يُفضي إلى لا منتهى شيق " ، والفصل بين الأخبار جاء هنا على الأصل لعدم التعارض بينها ، ولنا على هذه الطريقة بعض الملحوظات :

— أنه فصل بين " إلى المشرق " و " إلى نوافير رمادية " رغم اشتراكهما في الموقع الإعرابي وهو التعلق بالفعل " يُفضي " ، لكن الفصل بينهما أعطانا إحساسًا بأن النوافير الرمادية هي ذاتها المشرق ، ربما لأنها خصوصية من خصوصيات المشرق ، وانتقلت منه إلى الأندلس وإلى أوروبا .

— فصل الجملة الأخيرة " شباكنًا يُفضي إلى لا منتهى شيق " لما بينها وبين سابقتها من كمال الاتصال ، حيث إنها تكون منها بمثابة التوكيد اللفظي ، فـ " لا حيث " هو ذاته من ناحية المعنى " لا منتهى " ، وكأنه قال : شباكنًا يُفضي إلى لا حيث إلى لا حيث .

— وجملة " تبكي بصوت أزرق أزرق " صفة ثانية لـ " نوافير " جاءت مفصلة عن الصفة الأولى على الأصل ؛ لأنها لا تعارض بينهما ، وتلك هي القاعدة في تعدد الصفات .

من ألف عام وأنا مبحرٌ ولم أصل ولم يصل زورقي

هنا فصل لكمال الانفصال، وجملة " لم أصل " في محل نصب حال ، وصاحب الحال الضمير في اسم الفاعل مبحر ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع منفي يجوز فيها أن تقترن

بالواو أو لا تقترن بها ، هو هنا جاء بها مقترنة بالواو ، وجملة " لم يصل زورقي " موصولة بجملة الحال للتشارك فيما بينهما في الموقع الإعرابي وللجامع العقلي بينهما .

أمضي على زمرد دافئ يرهقني .. قديت يا مرهقني
ثم وصف العينين بالزمرد ، في معنى جديد فصله عن سابقه لما بينهما من كمال الانفصال ، ذكر فيه أنه يمر بعينه فوق هذا الزمرد الدافئ . وجملة " يرهقني " جملة فعلية صفة للزمرد في محل جر ، جاءت مفصولة عن الصفة الأولى رغم مشاركتها لها في الموقع الإعرابي ، لكن نزاراً فضل الفصل لعدم التعارض فيما بينهما في المعنى .
وجملة " قديت يا مرهقني " خبرية لفظاً وإنشائية معنى للدعاء فبينها وبين سابقتها كمال الانفصال ، لذلك جاءت الثانية مفصولة عن الأولى .

وشوشة البحيرات مسموعة من خلف خلف الهدب المطرق
المعنى جديد فاستلزم الفصل لكمال الانفصال بين المعنيين ، فهو استأنف وصفه للعينين فوصفهما هنا بأنهما مثل البحيرات ، وهو من فرط إحساسه بها كأنه يسمعها وشوشات الماء من خلف الرمش المرتخي .

قطرات فيروز على جبهتي منك ، على شعري ، على مفرقي
والمعنى هنا أيضاً جديد ؛ فمن فرط إحساسه بجمال العينين يذكر أنه بذرات الفيروز تتساقط مثل قطرات المياه على جبهته وعلى شعره وعلى مفرقه ، وذلك معنى جديد أتى به مفصولا عن سابقه ، ثم فصل بين على شعري ، وعلى مفرقي وبين على جبهتي فيما أرى لإرادة التكثف والتهويل .

يا مطر العينين لا تنقطع أنا حنين الطيب للدورق
هنا بدأ معنى جديداً استلزم الفصل ، وكمال الانفصال يأتي أيضاً من حيث إن الجملتين إحداهما خبرية وهي الأولى والأخرى إنشائية وهي الثانية ، ثم جاء بجملة " أنا حنين الطيب للدورق " مفصولة عن سابقتها لما بينهما من شبه كمال الاتصال ، فالثانية تأتي من قبيل الجمل الاستئنافية ، فهي كأنها إجابة عن سؤال طرحه الكلام السابق ، فعندما قال

لمطر العينين : لا تنقطع ! كأن سائلا سأل : لم لا ينقطع ؟ فكانت الإجابة : أنا حنين الطيب للدورق .

لا تنقطع ثانية .. إنني جوع الربى للأخضر المورق
ثم كرر النهي لا تنقطع ، فبين الجملتين كمال الاتصال ، فالثانية كأنها تأكيد لفظي للأولي ؛ لذلك فصل ولم يصل ، وتكررت الطريقة نفسها هنا حيث جاء بجملة استئنافية بينها وبين سابقتها شبه كمال الاتصال كأنها إجابة عن سؤال عن سبب طلبه عدم الانقطاع ، فكانت الإجابة : إنني جوع الربا للأخضر المورق .

يا مرفاً^(٥) الفيروز .. يا متعباً سفينتي . لا بد أن نلتقي
وفي النهاية نادى العينين بجملة مفصولة عن سابقتها لكمال الانفصال فيما بينهما ، ثم تلا هذا النداء بنداء آخر للعين يبدو كأنه تأكيد لفظي كما نقول : يا محمد يا ولدي ، فقد قال : يا مرفاً الفيروز .. يا متعباً سفينتي ؛ لذلك فصله ولم يصله ، ثم جاء الخبر الذي ناداه من أجله بأنهما لا بد وأن يلتقيا ، وجاء بهذا الخبر بعد أسلوب النداء مفصولا .

حبشية وشتاء ص ٤٥

وكان الوعد أن تأتي شتاءً لقد رحل الشتاء .. ومضى الربيع
بدأ القصيدة هنا بالواو رغم أنها تحمل معنى مختلفاً عن سابقه ، أي أن بينها وبين سابقتها كمال الانفصال ، فكان ذلك يستوجب الفصل ، لكنني لا أجد له مبرراً في لجوئه إلى الواو إلا لتحقيق تفعيلة الوافر مفاعلتين : " وكان الوغ // ٥/٥/٥/ وبعدها : د أن تأتي // ٥/٥/٥/ ، شتاءن // ٥/٥/ ، وأتبع هذه الجملة بجملة أخرى مفصولة عنها ، والفصل هنا موفق ؛ لأن الثانية أقرب ما تكون إلى جواب الشرط ، وجملة جواب الشرط تأتي في الغالب مفصولة عن جملة الشرط ، وقد توصل بالفاء بشروط ، وما بين فعل الشرط وجواب الشرط كمال اتصال كما بين المبتدأ والخبر أو الصفة والموصوف ؛ لذلك تأتي مفصولة على الأصل . ثم وصل بالواو بين " رحل الشتاء " و " مضى الربيع " ؛ لأن

* المرفا : مرسى السفن والجمع مرفأى .

الجملتين تقعان بين الكمالين : كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ حيث تتفقان من ناحية الإسناد ؛ فكلتاها خبرية وفعلية فعلها ماضٍ .

وأقفرَت الدروب . فلا حكايا تطرَّزَها ولا ثوبٌ بديعٌ
ولا شالٌ يشيل على ذرانا ولا خبر .. ولا خبر يشيع

وأُتبع رحيل الشتاء ومضي الربيع بجملة ثالثة تقع أيضاً معهما بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ لأنها كلها خبرية وفعلية فعلها ماضٍ ، وهي جملة " أقفرَت الدروب " فالجملتان الأوليان تظهران خيبة أمله بمرور هذه الفصول دون مجيء المحبوبة كما وعدت ، وفي الثالثة يبين الحالة التي أصبحت عليها الدنيا في الصيف بشكل مجمل في إقفار الدروب أي خلوها من الماء والزرع ، ويأتي بعد ذلك ببعض الجمل التي أراها تفصل وتبين معنى إقفار الدروب ، فيذكر أن من مظاهر هذا الإقفار أنه لا حكايا ، ولا شال .. ولا خبر يشيع ، وربط هذه الجمل التفصيلية بالجملة الرئيسة قبلها بالفاء ، والفاء هنا لربط المفصل بالمجمل ، وخيراً فعل حين ربط الفاء ؛ لأن الواو لم تكن لتصلح لما بين هذه الجمل والجملة الرئيسة من تمام الاتصال . ثم يربط بين هذه الجمل التفصيلية بالواو لأنها كلها تقع بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهي جمل خبرية اسمية ، ونلاحظ أنه حذف الخبر في جملة " لا خبر .. " لبيان التشويق وذكره في الجملة التالية ، وهذا بعض التكنيك الذي يلجأ إليه أحياناً في الحذف كما بينا في الفصل الثالث من الباب الأول من هذه الدراسة .

وهاجر كل عصفور صديق ومات الطيبُ وارتمت الجنوعُ

ومن مظاهر إقفار الدروب أيضاً هجرة العصافير وموت الطيب وارتماء الجنوع ، عبر عن هذه المعاني بثلاث جمل تربطها أنها بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهي خبرية فعلية فعلها ماضٍ ؛ لذا وجب وصلها بالواو .

حبيبة .. قد تقضى العامُ عنا ولم يسعد بكِ الكوخُ الوديعُ

ثم بدأ من جديد يناديها بلا أداة لقربها من قلبه ، وجملة النداء إنشائية بينها وبين سابقتها كمال الانفصال ؛ لذلك جاءت مفصولة عنها ، وما بعد النداء يأتي دائماً مفصلاً عنه

للرابط المعنوي بينهما ، وأنها لا تحتاجان إلى رابط لفظي يربطهما ، شأنه في ذلك شأن خبر المبتدأ وشأن جواب الشرط وجواب القسم .

وربط بين جملة " قد تقضى العام " وجملة " ولم يسعد .. " لأن الجملتين تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال لاتفاقهما في الإسناد ، فهما خبريتان فعليتان .

ففي بابي يرى أيلول يبكي وفوق زجاج نافذتي دموعُ
ويسعل صدر موقدتي لهيباً فيسخن في شراييني النجيع^(*)
وتلتفت الستائر في حنين وتذهل لوحة ويجوع جوع

بدأ بعد ذلك — كما فعل من قبل في سرد مظاهر إقبال الدروب على مفردات الطبيعة من حوله وكل ذلك حزناً على غيابها — بدأ في هذه الأبيات سرد مظاهر حزن الكوخ على غيابها ، فصل مظاهر هذه الصورة بأربع جمل بدأها بالفاء التي تربط المفصل بالمجمل ، ثم جاءت الجملة : أيلول يبكي على بابي ، وفوق زجاج نافذته دموع ، ويسعل صدر الموقد ، وتلتفت الستائر ، تذهل لوحة ، وأخيراً يجوع جوع .

ونلاحظ أنه وصل بين هذه الجمل التفصيلية بالواو لوقوعها جميعاً بين كمال الاتصال وكمال الانفصال لأنها كلها خبرية وكلها فعلية وفعلها مضارع .

ومما يخرج عن هذه التفصيلات جملة " يسخن في شراييني النجيع " فقد جاءت رد فعل لسعال الموقد ؛ مما أدى إلى سخونة الدم في عروقه ، لذلك وصلها بالفاء ليدل بها على سرعة رد الفعل والتأثر المتبادل بينه وبين هذا العنصر .

ويلاحظ عدم دقة حرف الجر في في بداية الأبيات لأن بكاء أيلول إن حدث فإنما يكون على الباب أو أمام الباب ، أما في الباب فهو غير دقيق ، وكان يمكنه للحفاظ على التفعيلة أن يقول : على بابي يرى أيلول يبكي ، لكنه احتاج إلى الفاء فضحي بدقة المعنى .

أحبك .. في مراهقة .. الدوالي^(*) وفيما يضمّر الكرم الرضيعُ
وفي تشرين ، في الحطب المغني وفي أوتار عذبها الهجوع
وفي كرم الغمام^(*) في بلادي وفي النجمات في وطني تضيع .

بعد ذلك انتقل بحديثه إليها وأنه يحبها ، وهو في ذلك انتقل إلى معنى فرعي جديد بينه وبين سابقه كمال الانفصال ، لذلك نراه يأتي به مفصلاً ، ذكر أنه يحبها ، ثم فصل

* النجيع : دم الجوف
* الدوالي : نوع من أنواع العنب
* الغمام : السحب مفرداً غمامة

مظاهر هذا الحب بسبع أحوال أشباه جمل ، وهي بالترتيب : في مراهة الدوالي ، وفيما يضر الكرم ، وفي تشرين ، وفي الحطب المغني ، وفي الأوتار ، وفي كرم الغمام ، ثم في النجمات .. ونلاحظ أنه فصل الحال شبه الجملة عن صاحبها ، وذلك صحيح على الأصل ، ثم وصل بين كل الأحوال بالواو للتشارك فيما بينها في الموقع الإعرابي ، وذلك أيضًا صحيح ، كما أن هذه الأحوال تقع بين كمال الاتصال وكمال الانفصال حيث تتفق في شكل صياغتها على هيئة شبه جملة من جار ومجرور .

لكن يلاحظ أنه فصل بين الحالين " في تشرين " ، و " في الحطب المغني " وهو محق في هذا ؛ لأنه بين الثانية والأولى كمال الاتصال ؛ حيث إن " تشرين الأول " من الشهور السريانية يقابل شهر " أكتوبر " من الشهور القبطية ، و " تشرين الثاني " يقابل شهر " نوفمبر " ، فقصده بذكره " تشرين " فصل الشتاء حيث يجمع القطن ولا يتبقى منه إلا الحطب ، وبالتالي فالحطب المغني كأنه مظهر من مظاهر تشرين أو صورة من صورته ، ففيه ما يشبه التفصيل بعد الإجمال في البلاغة أو بدل البعض من الكل في النحو ، وإذا ما تحققت هذه العلاقة يجب الفصل لكمال الاتصال .

أحبك مقلّة وصفاء عين إليها قبل ما اهتدت القلوع
ثم عاود من جديد خطابه لها بأنه يحبها ، ولكن بصورة أخرى ، فيأتي المعنى كأنه جديد منفصل عن سابقه لما بينهما من كمال الانفصال ، فحبه لها في مقلتها وفي صفاء عينها الذي يشبه المرسى الذي لم تصل إليه مركب بعد .

ونلاحظ أن جملة " إليها بعد ما اهتدت القلوع " في محل جر صفة لعين ، وفيها كما نرى من التقديم والتأخير ما فيها لتخصيص المعنى ، وهي في الأصل : ما اهتدت القلوع إليها بعد ، وهي جملة فعلية جاء بها على الأصل مفصولة عن الموصوف .

أحبك .. ما يحد هواي حدّ ولا ادعت الضمائر والظلوع
واصل هنا حديثه إليها عن حبه فبدأ المعنى كأنه جديد ، ففصله لكمال الانفصال عن سابقه . قال : " أحبك " وأتبع هذه الجملة بجملة أخرى مفصولة عنها ، وهي " ما يحد هواي حد " ، وهو محق في فصلها ؛ لأنها بدت كما لو كانت توكيدًا للجملة السابقة ، فقوله : " أحبك .. ما يحد هواي حدّ " يعادل في المعنى : أحبك حبًا كبيرًا أو : أحبك جدًّا ، فكما

أنه لا يصح الوصل بين التوكيد والمؤكد جاء بجملة " ما يحد هواي حد " مفصولة عن جملة " أحبك " لتمام الاتصال بينهما ، ثم وصل بين هذه الجملة وجملة " لا ادعت الضمائر والضلوع " لأن الجملتين تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال لأنهما خبريتان فعليتان ؛ لذا حسن الوصل بينهما .

أشم بفيك رائحة المراعي ويلهث في ضفائرك القطيع

انتقل هنا إلى معنى جديد منفصل عن سابقه ، حيث تحدث عن رائحتها ، فقال مخاطبًا إياها : " أشم بفيك رائحة المراعي " ، ثم أتبع هذا المعنى بمعنى آخر : " يلهث في ضفائرك القطيع " وهو هنا وصله بالواو ، وأرى أنه كان يجب الفصل ؛ لأن الثانية كأنها تفصيلا من تفصيلات الأولى ، أو كأنها بدل بعض من كل من الأولى ، فكما فصل في قوله قبل ذلك بين تشرين والخطب المعني ، كان يجب أن يفصل بين رائحة المراعي ولهث القطيع ، لأن القطيع جزء من المراعي ومكون من مكوناتها ، وربما أثر الشكل على المعنى فوصل .

أقبل إذ أقبله حقولا ويلثمني على شفتي الربيع

ثم انتقل إلى معنى فصله عن سابقه رغم أنه كان عليه أن يصله بالواو ، فالجملتان متفقتان من ناحية الإسناد ، ففي السابق قال إنه يشم بفيها رائحة المراعي ، وهنا ذكر أنه يقبله فيشم رائحة الربيع ، إذن فالجملتان خبريتان فعليتان والفعل مضارع فيهما والفاعل واحد فهما يقعان بين الكمالين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ لذلك كان ينبغي عليه أن يصل بينهما بالواو ، ثم جاء بجملة " يلثمني .. " موصولة لوقوعها مع سابقتها بين الكمالين واتفاقها في السياق ، فهما متفقتان من حيث كونهما خبريتين فعليتين .

أنا كالحقل منك فكل عضو بجسمي .. من هواك .. شذا يضوع

وانتقل إلى معنى آخر ، وهو أنه أصبح من شدة تأثيره بها كالحقل في روائحه الزكية ، بعدها فصل هذه الصورة فذكر مظاهر هذا التأثير بأن كل عضو منه أصبح يضوع شذا ، وربط هذه التفصيلا بالفاء ، والفاء هنا لربط المفصل بالمجمل ؛ حيث إن الثانية كأنها بدل بعض من كل من الأولى .

جهنمتي الصغيرة لا تخافي فهل يطفى جهنمَ مستطيع ؟
بدأ من جديد في مناداتها ، ففصل النداء عن سابقه لما بينهما من كمال الانفصال للاختلاف في الإسناد ، وجواب النداء شأنه شأن جواب الشرط وجواب القسم جاء به مفصولا عن سابقه لما بينهما من كمال الاتصال ، ثم جاء بعد نهيها لها باستفهام ، وخيرا فعل أن لم يصل بينهما بالواو رغم أنهما متفقتان من حيث كونهما إنشائيتين ، لأن اختلاف نوع الإنشاء جعلهما كأن إحداهما إنشائية والأخرى خبرية ، فوجب الفصل بينهما ، لكنه يحتاج إلى هذا الصوت لتحقيق التفعيلة فأثر أهون للضررين ووصل بالفاء .

فلا تخشي الشتاء ولا قواه ففي شفتيك يحترق الصقيع
ثم عاود نهيها لها ألا تخشي الشتاء ، وكان من الأنسب الربط بالواو هنا ، فالمعنى : يا جهنمتي لا تخافي ولا تخشي وواضح ما بين الجملتين من تناسب من ناحية الإسناد ، فالاثنتان إنشائيتان للنهي ، فكان يجب الوصل هنا بالواو ، فجملة " لا تخشي .. " ليست موصولة بالاستفهام السابق ، وإلا لما جاز الوصل ، ولكنها موصولة بالنهي الأول كما قلنا فكان يجب الوصل بالواو ؛ لأن الفاء وتكرارها علاوة على الخطأ اللغوي الذي سببته ، قد أثقلت المعنى . ثم وصل الجملة الأخيرة بالفاء وهو محق في هذا الوصل ، والفاء هنا تعطي معنى التعليل .

مساء ص ٤٨

قفي كستنائية الخصلات معي ، في صلاة المساء الثانية
بدأ قصيدته بأسلوب إنشائي أمر فصله عن سابقه لكمال الانفصال ، ثم بأسلوب إنشائي نداء وفصل بينهما كذلك لكمال الانفصال بين الأسلوبين للاختلاف في نوعية الإنشاء .

نرّ الليل يرصف نجماته على كتف القرية الراهبة
ثم جاء بجواب الطلب " قفي " في جملة " نرّ الليل ... " وجواب الطلب هنا شأنه شأن جواب الشرط لا يوصل مع فعله بالواو ، والفعل " نرى " مجزوم في جواب الطلب بحذف حرف العلة ، وهو هنا بمعنى نشاهد ، أي أنه ليس من أفعال اليقين التي تتطلب مفعولين ، فتكون جملة " يرصف نجماته " جملة حال جاءت غير مقترنة بالواو لأنها فعلية وفعلها مضارع ، فجاءت مفصولة على الأصل .

ويرسم فوق قراميدها^(٥) شريطاً من الصور الخالصة

ثم أتبع جملة الحال بجملة أخرى متصلة بها بالواو لإرادة التشريك في الموقع الإعرابي ، ولأنهما بين الكمالين : كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فالاثنتان خبريتان فعليتان والفاعل فيهما واحد ، حيث ذكر هنا أن الليل والمراد بالطبع ضوء القمر بالليل يرسم فوق أبنية القرية صوراً خلابة .

قفي وانظري ما أحبّ ذرانا وأسخرى أناملها الواهية

ثم عاود أمره لها بالوقوف لسبب آخر ، فجاء الأمر هنا مفصلاً عن سابقه ، ثم أتبعه بأمر آخر يقع مع ما سبقه بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، لأن كليهما إنشائي أمر ؛ فوجب لذلك الوصل بينهما بالواو .

ثم أتبع هاتين الجملتين الموصولتين بجملة خبرية للتعجب مفصولة عن سابقتها لكمال الانفصال ؛ حيث إن الأولى إنشائية والثانية خبرية ، ثم جاء بجملة " أسخرى أناملها " موصولة بسابقتها بالواو للتشارك في الموقع الإعرابي ، والمعنى كما هو واضح : ما أحب ذرانا ، وما أسخرى أناملها .

مواويل تلمس سقفاً بلادي وترسو على الأنجم الغاربة

ثم بعد ذلك فصل الحديث عن الذرا فذكر جملة مفصولة عن سابقتها ، لأن بينهما كمال الاتصال ، فالثانية كأنها بدل مطابق للأولى فهو في الأولى تعجب من هذه الذرا ، وهنا ذكر أن هذه الذرا كأنها مواويل ، فالمعنى : قفي وانظري ما أحب ذرانا ، هي مواويل تلمس سقفاً بلادي ، وفي هذه الجملة حذف المبتدأ للعلم به وإرادة الإيجاز .

وجملة " تلمس سقفاً بلادي " صفة جاءت مفصولة عن الموصوف على الأصل .

وجملة " ترسو على الأنجم الغاربة " أراد إشراكها معها في الموقع الإعرابي ؛ رغم أنه لا تعارض بينهما من ناحية المعنى ؛ لكن الشكل أغراه بالوصل على حساب المعنى ، لأنهما يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ حيث إنهما خبريتان فعليتان والفعل فيهما مضارع والفاعل واحد .

* القرميد : الأجر وهي حجارة لها خروق تضيء ويئتي بها

على كَرَز الأفق قامَ المساءُ يعلّق لوحاته الشاحبة
وتشرّين .. شهر مواعيدنا يلوّح بالديَم^(٤) الساكبة

ثم انتقل إلى معنى آخر بعدما شبه الذرا بالمواويل ، انتقل إلى مشهد آخر من مشاهد الطبيعة ؛ ذكر أن المساء قام يعلق لوحاته للشاحبة على الأفق الذي شبهه بالكرز ، وهو معنى جديد ؛ بينه وبين سابقه كمال الانفصال ؛ لذلك فصله عنه .

ثم أتبعها بلوحة أخرى يظهر فيها شهر تشرّين وهو يداعب الطبيعة بالأمطار المنهمرة ، والجملتان تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال لاتفاقهما في الإسناد ، فهما خبريتان فعليتان فعلهما مضارع ؛ لذلك وصل بينهما بالواو .

بيادر^(٥) كانت مع الصيف ملأى تنادي عاصفها الهاربة

وهنا جاء بمعنى فصله عن سابقه ، وأرى أنه كان يجب الوصل لوقوع هذه الجملة مع سابقتها بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، لكن الفصل أعطى للقارئ إيحاءً بأن البيادر لها علاقة بالديم كأن تكون نوعاً منها أو شكلاً من أشكالها ، وذلك ما لم يكن ؛ حيث لا علاقة بين المطر والأجران ، إذن فكان ينبغي الوصل ، حيث يصلها بجملة " تشرّين .. " فيكون المعنيان : أن تشرّين يهدد بأقطاره ، والأجران خلت من العاصفير .

ونلاحظ أن البيادر خبر حذف منه المبتدأ لإرادة الإيجاز ، وجملة " كانت ملأى " صفة للبيادر وهي جملة فعلية جاءت مفصولة عنها على الأصل ، وجملة " تنادي " صفة أخرى ، ووصل بين الصفتين على الأصل حيث لا تعارض بينهما ، وربما لم ير الوصل بالواو للالتباس الذي سيحدث ، حيث سننخيل أنها معطوفة على خبر كان ، ويكون المعنى عندئذٍ : بيادر كانت ملأى وكانت تنادي ، وليس هذا هو المقصود .

وفضلات قش وعطر وجيع^(٥) وصوت سنونو هاربة

ثم أتى بعد ذلك بجملة اسمية على نفس النمط حذف منها المبتدأ لإرادة الإيجاز وتقع بين الكمالين كمال الاتصال والانفصال ؛ لذلك جاءت موصولة بالواو ، والمعنى : هذه بيادر ، وهذه فضلات قش ، وهذه جملة جاء بأكثر من خبر للمبتدأ المحذوف ، وكان حقه

٥ اليم : جمع ديمة بالكسر وهي مطر يدوم في سكون بلا رعد وبرق

* جمع بيدر وهو الجرن أو القمح ونحوه بعد ديلسه وتقويمه

• الوجيع : الموجع

ألا يصل بينهم لعدم التعارض ، فكان يمكنه أن يقول : هذه فضلات قش ، عطر وجيع ،
صوت سنونوة هاربة

شحوب .. شحوب على مد عيني وشمس كأمينة خائبة

ثم أتبع ذلك بجملة خبرية حذف منها المبتدأ علاقتها بما قبلها علاقة إجمال بتفصيل ،
فتلك علاقة تضاد علاقة بدل البعض من الكل ، فالبيادر وفضلات القش وصوت السنونوة
يمثل له شحوباً لا نهائياً ، لذلك أكدّه توكيداً لفظياً ، وبما أن البديل ليس من علاقاته الكل
من البعض فيمكن اعتبار جملة " .. شحوب " جملة توضيحية ؛ فبينها وبين ما سبقها من
جمل كمال الاتصال ، وتأتي بعد هذه الجملة جملة أخرى وصلها بالواو لأنه أراد أن
يشركهما في الموقع الإعرابي ، حيث لا موقع إعرابياً للثنتين ، ولوقوعهما بين كمال
الاتصال والانفصال لاتفاقهما في الإسناد .

إطار حزين أحبك فيه وفي الحرج (*) يستنظر الحاطبة

ثم أتى بمعنى جديد ، ذكر فيه كيفية حبه لها والصورة التي يراها فيها ، وهذا المعنى
الجديد استوجب منه أن يفصل لكمال الانفصال ، ثم جاء بعد هذا الحال شبه الجملة " فيه "
بجار ومجرور على نفس النمط ، وجعله موصولا به لأنها يقعان بين كمال الاتصال
وكمال الانفصال ، فهما متفقان في الخبر الذي يعرضه كلاهما ، فهو يحبها في إطار
حزين وفي [شكل] الحرج الذي ينتظر الحاطبة .

ونلاحظ أن جملة " ينتظر الحاطبة " جملة حال ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع ، لذلك
وجب أن تأتي غير مقترنة بالواو على الأصل .

وفي عقب الخبز في ضيعتي وطفرات تنورة آية

ثم أتبع هذا الجار والمجرور بكثير من الصور التي يحبها فيها ، فهو يحبها أيضاً في
عقب الخبز في قريته ، ويحبها كذلك في اهتزاز التنورة التي ترتديها الفتيات في ضيعته ،
وهذه الصور يجمعها خيط معنوي واحد فكلاهما بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ،
كما يجمعهما موقع إعرابي واحد استوجب الوصل بينهما بالواو .

* الحرج: هو المكان الضيق كثير الشجر

وفي جرس الدير يبكي ويبكي وفي الشوح(*) في ناره اللاهية
ويحبها كذلك في صوت جرس الدير الذي يبكي ويبكي ، كما يحبها في نار الشوح .
ونلاحظ أن جملة جملة " يبكي " حال لجرس الدير في محل نصب ، وهي جملة فعلية فعلها
مضارع ، لذلك جاءت غير مقترنة بالواو على الأصل .
ويلاحظ كذلك أنه وصل بين يبكي ويبكي ؛ لأنه إن فصل بينهما كانت جملة " يبكي "
الثانية تأكيداً للأولى ، وهو لم يرد ذلك ، بل إن العطف اقتضى المغايرة ، وتلك المغايرة
تسعرنا أن بكاء جرس الدير متغير وبكاؤه في المرة الثانية كأنه بكاء آخر ، وفي ذلك
تهويل يخدم المعنى أكثر من التوكيد ، فهو يتذكرها ليس في بكاء جرس الدير ، ولكن في
هذا البكاء المتغير ، وتلك الأشكال المتنوعة من البكاء .
ويلاحظ أيضاً أنه لم يصل بين ناره الشاحبة ، وفي الشوح لما بين العبارتين من كمال
الاتصال ، فالثانية كأنها بدل اشتمال من الأولى .

وفي النهدي يعلك طوق الحرير وفي نخوة الحلمة الغاضبة .
ويحبها كذلك في النهدي الذي يعلك حرير ملابسها ، وفي الحلمة الغاضبة ذات النخوة
المتشددة غير المرتخية ، وهي كما نرى عبارات تقع بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛
لذلك وصل بينها بالواو .
ويلاحظ أن جملة " يعلك .. " جملة فعلية في محل نصب حال للنهد ، وهي فعلية فعلها
مضارع ؛ لذا وجب أن تأتي غير مقترنة بالواو على الأصل .

أحبك حرقاً ببال الدواة ورعداً على الشفة الكاذبة .
ثم كرر الفعل من جديد " أحبك " كلون من ألوان التوكيد ولم يصل بينه وما سبقه لتمام
الاتصال بين المعنيين ، وجاء بحالين مفردتين ووصل بينهما بالواو للتشارك في الموقع
الإعرابي ، فهو يحبها حرفاً... ويحبها رعداً ، وكان من حقه الفصل لأن الحالين لا
تعارض بينهما ينفيه بالوصل بالواو . وربما الذي أغراه بالوصل مجيئهما على نسق واحد
حال مفردة وبعدها شبه الجملة ، فهذا التوسط بين الكمالين : كمال الاتصال وكمال
الانفصال هو الذي جعله يستعذب الوصل بينهما.

وفي اللون في الصوت في كل شيء وفي الله .. في دمعة الراهبة
وصل هنا بين الحال المفردة والحال شبه الجملة لكمال الانفصال ، بينما فصل بين
اللون والصوت ، رغم أنه كان يستوجب الوصل لوقوعهما بين الكمالين واتفاقهما في
الإسناد وفي الشكل ، ربما لجأ هنا إلى الفصل لإرادة التأكيد ، كما يحلو له في بعض
الأحيان أن يفعل ، ولا نقول إنه استغنى عن الواو لاستقامة التفعيلة ، فكان يمكن
لاستقامتها مع الواو الاستغناء عن " في " فيقول بدلا من : وفي اللون في الصوت ، أن
يقول : في اللون والصوت . ثم فصل بين الاثنين وبين " في كل شيء " لكمال الاتصال
بينهما فالصوت واللون هما كل شيء ، فبدأ " كل شيء " كأنه تأكيد لفظي لقوله في اللون
والصوت ، أو كما قلنا في السابق : هو إجمال بعد تفصيل .

ثم وصل بين كل شيء وبين لفظ الجلالة لكمال الانفصال وتمازج المغايرة ، بينما فصل بين
دمعة الراهبة ولفظ الجلالة وكان حقه أن يصل بالواو لتمام الانفصال أيضا ، لكنه هنا
أسقط الواو كي تستقيم التفعيلة .

أحبك أوسع من كلّ دنيا ومن مدّعي الريشة الكاتبة
وعاود تكرار الفعل " أحبك " مفصولا لكمال الاتصال ، حيث بدا كالتوكيد اللفظي .
ووصل بين " من كل دنيا " وبين " من مدعي الريشة الكاتبة " لإرادة إشراكهما في الموقع
الإعرابي ، وكذلك لوقوع العبارتين بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، حيث يتفقان في
النسق ، فالمعنى كما هو واضح : أحبك أوسع من كل دنيا ، وأوسع من مدعي الريشة ..

ومن قصائده السياسية قصيدة الحب والبتروول ص ٤٤٥ والتي يقول فيها :

متى تفهم ؟
متى يا سيدي تفهم ؟
بأنني لست واحدة كغيري من صديقاتك
ولا فتحة نسائيا يضاف إلى فتوحاتك
ولا رقما من الأرقام يعبر في سجلاتك
متى تفهم ؟

حيث افتتح حديثه على لسان فتاته مخاطبة أمراء النفط في شخص هذا الأمير ، بدأت
خطابها له باستفهام استنكاري : متى تفهم ؟ ومن الطبيعي أن يأتي مفصولا لانقطاع
العلاقة الدلالية بينه وبين سابقه ، ثم أكدت الاستفهام باستفهام آخر جاء مفصولا لكمال
الاتصال بينهما ، وجاء نزار بالمفعول به للفعل على هيئة مصدر مؤول ، لكنه مسبوق

بالباء ، ولا أدري سر هذه الباء ، فالفعل " فهم " يتعدى بنفسه ، ورد في اللسان مادة فهم :
الفَهْمُ معرفتك الشيء بالقلب فَهِمَهُ فَهَمًا وَفَهَمًا وَفَهَامَةً عَلِمَهُ الْآخِرَةُ عَنْ سَيَبُويهِ وَفَهِمْتَ
الشيء عَقَلْتَهُ وَعَرَفْتَهُ وَفَهِمْتَ فَلَانًا وَأَفَهَمْتَهُ وَتَفَهَّمُ الْكَلَامَ فَهِمَهُ شَيْئًا بَعْدَ شَيْءٍ .

لا أرى لإضافة الباء سببًا غير استقامة تفعيلة الوافر .

ثم جاء بعد ذلك بأكثر من خبر لليس وصفه بوصفين ، فوقعت هذه الأخبار بين كمال
الاتصال وكمال الانفصال مما استوجب الوصل بينها بالواو ، ونلاحظ أنه وصف " فتحًا "
بصفتين الأولى مفردة : " نسائيًا " والثانية جملة : " يضاف إلى فتوحاتك " والصفتين كما
نرى جاءتا مفصولتين على الأصل لعدم التعارض بينهما .

كما وصف " رقمًا " بصفتين هو الآخر الأولى شبه جملة " من الأرقام " ، والآخر جملة "
يعبر " وفصل بينهما لعدم التعارض .

ثم اختتم المشهد بالجملة المحورية متى تفهم ، وكأنها تؤكد لفظي لما مضى ، لذلك جاءت
مفصولة .

متى تفهم ؟
أيا جملاً من الصحراء لم يلجم
وبيا من يأكل الجدرى منك الوجه والمعصم
بأنى لن أكون هنا .. رماداً في سجاتك
ورأساً بين آلاف الرؤوس على مخداتك
وتمناً لا تزيد عليه في حمى مزاداتك
ونهداً فوق مرمره .. تسجل شكل بصماتك
متى تفهم ؟

بدأ هنا من جديد بهذه الجملة المحورية الاستفهامية ، وفصل بينها وبين المفعول به
الذي أثر أن يكون غير مباشر بالباء — فصل بين الفعل والمفعول به بجمليتي نداء ذكرهما
قبل ذكر المفعول الذي ربما تأتي قيمته بعد إبراز حقيقة أمير النفط هذا في عينها ، وربما
أراد بهذا الفصل التشويق : الأولى : أيا جملاً من الصحراء لم يلجم ، والثانية : يا من
يأكل الجدرى منك الوجه والمعصم ، وجمليتي النداء كما نرى تقعان بين كمال الاتصال
وكمال الانفصال لاتفاقهما في الإسناد ؛ لذلك وصل بينهما بالواو ، وبنفس التكنيك في
المقطع السابق جاء بالمفعول به مسبوقاً بالباء وعلى هيئة مصدر مؤول ، ولنا على هذه
الطريقة بعض الملحوظات :

— أنه جعل خبر أن جملة فعلية مصدرية بكان في صيغة المضارع ومسبوقة بـ لن التي تحولت إلى المستقبل ، ثم جاء بأربعة أخبار لها وصل بينها بالواو لتعارضها وعدم إمكانية اجتماعها ، وهذه الأخبار هي بالترتيب : رمادًا ، ورأسًا ، وتمثالًا ، ونهْدًا .

— وكان لا بد أن يكرر " لا " عند العطف هنا ليتسق مع النفي الذي بدأه في الفعل ، كما في قوله تعالى ﴿ لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا تَأْيِيمًا ﴾ [٢٥ للواقعة]

— نلاحظ كذلك أنه وصف كل خبر من هذه الأخبار بأكثر من صفة وجاءت مفصولة عن الموصوف على الأصل ، كما أنها جاءت مفصولة عن بعضها لاتساقها في المعنى وعدم تعارضها بدرجة تستوجب الوصل .

— ثم اختتم المشهد من جديد بالجملة المحورية " متى تفهم " ، والتي جعلها مفصولة لأنها تؤكد لفظي لما مضى .

متى تفهم ؟
بأنك لن تخدرني بجاهك أو إماراتك
ولن تمتلك الدنيا بنفطك وامتيازاتك
وبالبترول يعبق من عباءاتك
وبالعربات تطرحها على قدمي عشيقاتك
بلا عدد .. فأين ظهور ناقاتك
وأين الوشم فوق يديك .. أين ثقوب خيماتك
أيا متشقق القدمين يا عبد انفعالاتك
ويا من صارت الزوجات بعضًا من هواياتك
تكدسهن بالعشرات فوق فراش لذاتك
تحنطنهن كالحشرات في جدران صالاتك
متى تفهم ؟

بدأ نزار من جديد باستفهاماته الاستنكارية على لسان فتاته إلى أمير النفط ، حيث افتتح حديثه في هذا المقطع بجملة المحورية " متى تفهم ؟ " مفصولة ليبدأ بها معنى فرعيًا جديدًا في إطار السياق العام .

وبنفس الطريقة جاء بالمفعول به للفعل " فهم " غير مباشر بالباء على غير المعتاد مع هذا الفعل ، ثم بدأ نزار بعد ذلك وبطريقة توليد المعاني يسوق أكثر من جملة يمكن أن نلاحظ عليها ما يلي :

— أنه أتى بخبر أن جملة فعلية فعلها مضارع مسبوق بـ لن ، ويأتي بعدها بجملة أخرى على نفس النسق لذلك وصل بينهما بالواو .

— وجاء بالفعل تتملك متعديًا لمفعول مباشر وآخر غير مباشر بالباء ، أتبع هذا الاسم المجرور بأكثر من اسم وصل بينهم بالواو لإرادة التشريك على الأصل : — نفطك ، امتيازاتك ، البترول ، العربات .

— لكنه كان لا بد أن يذكر هذه المعطوفات منفية لتتسق مع النفي في الفعل " لن تتملك " فكان لا بد أن يقول : لن تتملك الدنيا بنفطك ولا امتيازاتك ولا البترول ، ولا العربات .

— وعلى ذكر العربات تذكر نزار أو تذكرت فتاته الناقة التي كانت رمزًا للعربي ، فتبادر إلى ذهنه سؤال فجاء به : أين ظهور ناقاتك ؟ وصله بالفاء والفاء هنا من النوع العاطف للجمل ، وهي ليست للتشريك بل للاستئناف ، يقول المألقي : " وإذا أردت الاستئناف بعدها من غير تشريك بجملتين كانت حرف ابتداء ، إما للكلام وإما يأتي بعدها المبتدأ وخبره نحو : قام زيد فهل قمت ؟ وقام زيد فعمرو منطلق " (١) .

— أنه أتبع جملة الاستفهام التي ربطت بالفاء للاستئناف باستفهام آخر : أين الوشم .. ؟ ووصل بينهما بالواو لوقوع الجملتين بين كمال الاتصال وكمال الانفصال للاتفاق في الإسناد ، لكنه جاء باستفهام ثالث على نفس النسق فصله عن السابقين بلا مبرر . ثم أتبع هذه الاستفهامات بثلاث جمل نداء فصل بين الأولى والثانية بلا مبرر ، ووصل الثالثة لوقوعها مع سابقتها بين كمال الانفصال وكمال الاتصال .

وبطريقة التوليد جاء بالمنادى في الجملة الثالثة اسمًا موصولًا أتبعه بجملة الصلة : صارت الزوجات بعضًا من هواياتك " وعلى ذكر الزوجات فقد وصفهن بحالين : الأولى جملة " تكدسهن بالعشرات .. " والثانية جملة : " تحنطن كالحشرات ... " جاء بالحال الأولى مفصولة عن صاحب الحال على الأصل ؛ لأنها جملة فعلية فعلها مضارع مثبت ، وجاء بالحالين الجملة مفصولتين ، وأحسن صنعًا في فصلهما لعدم التعارض في المعنى بما يستوجب الوصل بالواو .

ثم اختتم كلامه مرة ثالثة بالاستفهام المحوري " متى تفهم ؟ " مفصولة ؛ لأنه توكيد وإجمال لكل ما سبق .

متى يا أيها المتخلم ؟
متى تفهم ؟
بأنى لست من تهتم
بنارك أو بجناتك
وأن كرامتي أكرم
من الذهب المكس بين راحتك
وأن مناخ أفكارى غريب عن مناخاتك
أيا من فرخ الإقطاع فى ذرات ذراتك
ويا من تخجل الصحراء حتى من مناداتك
متى تفهم ؟

بدأ نزار هنا حديثه بالاستفهام المحوري ليبدأ معنى فرعياً جديداً ، وجاء باسم الاستفهام
ثم أتبعه بنداء فصل به كنوع من التشويق ، ثم كرر اسم الاستفهام مع الفعل " تفهم " ثم
جاء كعادته هنا بالمفعول به على هيئة مصدر مؤول وسبقه بالباء ، ثم أتبع هذا المفعول
غير المباشر بمفعولين آخرين على نفس النسق : الأول : " وأن كرامتي .. " ، والثاني : "
وأن مناخ أفكارى .. " ، ووصل بينهما بالواو للاتفاق فى الإسناد والنسق الذى جاء عليه
ثم عاود نداء هذا الأمير مرة أخرى بجملة فصلها عن الاستفهام السابق للاختلاف فى
نوعية الإنشاء .

ونادى بجملة أخرى فوصل بين النداءين للاتفاق فى الإسناد .
وفى النهاية اختتم المشهد كما بدأه بالجملة المحورية التى جاء بها للتوكيد ؛ لذلك فصلها
عما سبقها .

تمرغ يا أمير النفط فوق وحول لذاتك
كممسحة تمرغ فى ضلالتك

هنا خاطب أمير النفي بأمر جاء به مفصلاً لأنه بداية مشهد يحمل معنى فرعياً جديداً ،
ثم كرر نفس الفعل بنفس الصيغة ولكن فى سياق آخر لو تأملناه نجده يحمل نفس المعنى ،
فقال فى الأول : تمرغ فوق وحول لذاتك ، وفى الثانى : تمرغ فى ضلالتك ، وأرى أن
المعنيين متطابقان ، لذلك فصل بينهما نزار لكمال الاتصال ، فبدت الثانية وكأنها توكيد
للأولى ، لذلك وجب الفصل بينهما .

لك البترول .. فاعصره على قدمي خيلائك
جاء بجملة " لك البترول .. " مفصولة عما سبقها لكمال الانفصال بينهما لأنها بداية معنى
فرعي جديد ، وربط بينها وبين " اعصره " بالفاء وخيرًا فعل ؛ لأن الفاء هنا للاستئناف
كما ذكرنا ، وفي قوله : فأين ظهور ناقائك ؟

كهوف الليل في باريس قد قتلت مروءاتك
على أقدام مومسة هناك دفنت ثاراتك
فبعت القدس .. بعت الله .. بعت رماد أمواتك

جاء بجملة " كهوف الليل .. " مفصولة عن سابقتها لما بينهما من كمال الانفصال ، ثم
جاء بالجملة التالية : " على أقدام مومسة .. " مفصولة عن سابقتها لما بين الجملتين من
شبه كمال اتصال ، فالجملة التالية تبدو كإجابة عن سؤال استدعته الأولى ، وكأن سائلًا
سأل : كيف أن كهوف باريس .. ؟ فجاء بالإجابة : على أقدام مومسة ... ، ثم جاء بجملة
" فبعت القدس ... " موصولة بالواو ، وهذا الوصل جاء موافقًا ؛ لأن الواو هنا تعطف
المفصل على المجل .

وجاء بالجل " بعت الله " ، " بعت رماد أمواتك " مفصولة عن بعت القدس لما تبدو فيها
من مظهر التعديد .

كان حراب إسرائيل لم تجهض شقيقاتك
ولم تهدم منازلنا .. ولم تحرق مصاحفنا
ولا راياتها ارتفعت على أشلاء راياتك

ثم جاء بمعنى فرعي جديد كان لا بد من فصله عن سابقه ، وهي كما نرى جملة اسمية
مصدرة بـ " كان واسمها حراب إسرائيل والخبر " لم تجهض شقيقاتك " ، ثم جاء بعد هذا
الخبر بأكثر من خبر ووصل بين هذه الأخبار والوصل هنا موفق لبيان المغايرة ،
والمغايرة هنا تدل على قسوة ما فعلته حراب إسرائيل والأثر السيء والمتعدد الذي أحدثته
، وبدأ يذكره واحدًا واحدًا ؛ ليستفر روح العداوة ضد هذه الحراب .

كان جميع من صلبوا ..
على الأشجار .. في يافا .. وفي حيفا
وبئر السبع ليسوا من سلالاتك

وهنا فصل رغم أن الجملتين تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهما متفقتان في
الإسناد فكان من المستحب أن تأتي موصولة ، ووصل بين يافا وحيفا وبئر السبع لإرادة
التشريك في الموقع الإعرابي

تفوص القدس في دمه
وأنت صريع شهواتك

جاء بهذه الجملة مفصولة لأنها حملت معنى فرعياً جديداً ، وجملة " أنت صريع شهواتك " جملة حال وهي جملة اسمية ربطها بالواو والضمير على الأصل .

تمام كأنما المأساة ليست بعض مأساتك

فصل هنا بين الحالين لعدم التعارض فيما بينهما ، واختلافهما من ناحية الاسمى والفعلية

متى تفهم ؟
متى يستيقظ الإنسان في ذاتك ؟

جاء في النهاية بالجملة المحورية التي يختتم بها المقطع والتي تؤكد كل ما فات ؛ لذلك تأتي دائماً مفصولة ، وبعدها جاء بغيرها مفصولة عنها لما بينهما من كمال الاتصال حيث إن الثانية كأنها بدل مطابق من الأولى ؛ فمعنى أن يستيقظ الإنسان في ذاته أنه قد فهم .

النتائج

- الفصل يأتي عند نزار بنسبة أكبر من الوصل ، وذلك لا يعد سمة خاصة بنزار أو خصيصة من الخصائص التي تميزه بقدر ما يعد طبيعة في اللغة ، حيث إن أسباب الفصل ودواعيه كثيرة : كأن يكون بين الجملتين كمال الاتصال أو كمال الانفصال أو شبه كمال الاتصال ، أو شبه كمال الانفصال ، وهذه أكثر بكثير من أسباب الوصل .

أولاً - مواضع الفصل :

- فقد جاء الفصل لديه لأسباب متعددة كان من أبرزها :

أ - أن يكون بين المعنيين كمال الانفصال ، وكمال الانفصال جاء لديه في صور متعددة ، أشهرها :

١- أن يكون المعنى الفرعي جديدًا بين معاني أبيات القصيدة الواحدة ، أو مع بداية كل قصيدة ، فلم يأت بالواو في بداية القصيدة إلا في موضع واحد وهو أول قصيدة " الموعد الأول " ص ٢٤

٢- كما أن كمال الانفصال لديه جاء في صورة الاختلاف في الإسناد ، بأن تكون الجملة الأولى خبرية والثانية إنشائية أو العكس ، بدت هذه الصورة في مواضع كثيرة أكثر من أن تحصى أو نمثل لها .

- لكن الدراسة أظهرت صورة أخرى من صور الاختلاف في الإسناد والذي يستوجب الفصل ، ذلك هو الاختلاف في نوعية الإنشاء ، كأن تكون الجملة الأولى أمر والثانية استفهام مثلاً ، أو أن تكون الأولى نهياً والثانية نداء .. تكررت هذه الصورة لديه في مواضع كثيرة . ففصل بين النداء والنهي ، وبين الأمر والاستفهام ، وبين الاستفهام والنداء ، ومثلنا لكل هذه المواضع .

ب - جاء من أسباب الفصل لديه كذلك أن يكون بين الجملتين كمال الاتصال ، ومن صور هذا الكمال أن تكون الجملة الثانية بمثابة التوكيد أو البدل أو النعت أو المبينة والموضحة لما سبقتها .

وربما الجديد لديه فصله بين الجملتين للاختلاف من حيث الاسمية أو الفعلية ، كما في فصله قوله :

أنا بلادي .. لنجماتها لغيماتها للشذا للندى
سفحت قوارير لوني نهورا على وطني الأخضر المفتدى
[ورقة إلى القارئ ص ١٦]

ج - كما أن من أسباب الفصل لديه أن يكون ما بين الجملتين شبه كمال الاتصال ، بأن تكون الثانية إجابة عن سؤال استدعته الأولى ، وذلك ما يسمى بالاستئناف ، ظهر الاستئناف لديه في مواضع كثيرة ومثلنا لها

د - ومن الأسباب التي بينت الدراسة ندرتها للفصل الفصل عندما يكون بين الجملتين شبه كمال الانفصال ، أو ما يطلق عليه للقطع للاحتياط ، أي الفصل لأمن اللبس إذا وصلت ، ظهر هذا السبب لديه في موضع واحد .

ثانياً . مواضع الوصل :

أما الوصل فهو أقل عنده من الفصل ، ولا يخرج أسبابه عن سببين ، هما :
أ- أن تقع الجملتان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، وذلك بأن تتفقان من ناحية الإسناد بأن تكونا خبريتين أو إنشائيتين من نوع واحد أو نوعين قريبين كما هو الحال في الوصل بين الأمر والنهي . أما إن اختلفت الجملتان الإنشائيتان في نوعية الإنشاء فلا بد من الفصل ، كما مثلنا .

ب - أن يكون بين الجملتين جامع عقلي يجمعهما في السياق العام .

الفصل الخاطئ

بينت الدراسة أن نزاراً قد أخطأ في الفصل في بعض المواضع ، وجاء الحكم بخطأ الفصل لتحقيق أسباب الوصل بين الجمل ، ومنها :

- ١- كأن تقع الجملتان بين كمال الاتصال والانفصال لاتفاقهما في الإسناد .
- ٢ - أو أن يكون بين الجملتين جامع عقلي من ناحية المعنى ، ورغم ذلك نجده يفصل .
- ٣ - أو كأن يخبر بخبرين متعارضين عن مبتدأ واحد ، ويفصل بينهما .

وأهم ما نلاحظه من دوافع هذا الفصل الخاطي دافعين :

الأول : تحقيق هدف عروضي وخدمة التفعيلة .

والثاني : إرادة للتكثيف كما في ذكر الأخبار المتلاحقة عن اسمها كما مثلنا ، وكما في

قوله وعدم الوصل بين الأحوال :

أحبك فوق التصور .. فوق المسافات . فوق حكايا العدا

[الموعد الأول ص ٢٥]

الوصل الخاطي

أثبتت الدراسة أن نزاراً قد أخطأ في الوصل في مواضع عديدة ، وجاء الحكم بخطأ

الوصل لتحقيق أسباب الفصل ، والتي لا تخرج عما يلي :

١- كأن يكون بين الجملتين كمال الاتصال ، بأن تكون الثانية تأكيداً للأولى مثلاً .

٢- أو أن يكون بينهما كمال الانفصال ، بالانتقال إلى معنى جديد لا يجب وصله بما قبله

٣ - أو ألا يكون هناك تعارض بين حالين أو صفتين

لا يخرج هذا الوصل الخاطي عن سببين :

الأول - لهدف عروضي بتحقيق التفعيلة .

والثاني - لتغليب الشكل على المعنى ، فإن تحقق بين الجملتين الاتفاق في الإسناد فإنه

يصلهما ، بصرف النظر عما إذا كانت إحداهما تأكيداً للأخرى ، أو كانت تحمل معنى

منفصل .. إلخ .

— ونلاحظ أنه يصل إذا اتفق الجملتان ليس في الإسناد ، ولكن إذا اتفقتا فيما أطلقنا عليه

اسم " النسق " ، بأن تكون الجملتان أو العبارتان على شكل واحد

التعامل مع جملة الحال

— في حالة جملة الحال يغلب عليه الفصل على الوصل ، فالجملة الفعلية التي فعلها

مضارع يفصلها وهو بذلك يطابق الأصل فيها أن تأتي غير مقترنة بالفاء ، وفي حالة

الجملة الفعلية التي فعلها ماضٍ يأتي بها أيضاً مفصولة ، والفصل فيها أيضاً جائز على

الأصل ، أما الجملة الاسمية فتأتي لديه تارة مفصولة وتارة موصولة ، وهو بذلك لا يشذ

عن الأصل .

— أما في حالة تعدد الأحوال فإذا توافقت هذه الأحوال ولم تتعارض فإنه يفصل بينها ، بينما يصل بينها عند تعارضها ، لكننا نلاحظ أنه في كثير من الأحيان يصل بين أحوال ليست متعارضة ، وهو في ذلك يؤثر الشكل على المعنى ، فتكون الجملتان متفقتين في الإسناد فيصل بينهما بالواو ، وقد يصل أيضاً لخدمة التفعيلة .

التعامل مع جملة النعت

نلاحظ في صياغته للنعت الجملة ما يلي :
جملة النعت لديه تكون غالباً جملة فعلية ، ولا أثر للنعت الجملة الاسمية .
جملة النعت يأتي بها على الأصل مفصولة ، وعلى ذلك لا نجد أثراً لجملة النعت التي تسبق بالواو للتوكيد في النماذج المختارة موضع التطبيق .
وعند تعدد النعوت فإنه يفصل بينها على الأصل إن لم تكن متعارضة ، فإن كانت متعارضة نجده يصل بينها أيضاً على الأصل ، ولا نجده أخطأ في ذلك .

التعامل مع الخبر

الخبر يأتي لديه مفصلاً على الأصل عن المبتدأ .
وإن تعددت الأخبار فإنه يفصل بينها على الأصل إن كانت منسجمة لا تعارض بينها ، ويصل بينها أيضاً على الأصل إن كانت متعارضة .
لكنه في كثير من المواضع يفصل فصلاً خاطئاً بين خبرين ليسا متعارضين ، وأهم دوافعه لحذف الواو إرادة التكتيف ، وتحقيق التفعيلة .
وقد يصل عن طريق الخطأ بين أخبار لا تعارض بينها ، ويكون مبعثه في ذلك إثارة الشكل وإغرائه له على حساب المعنى فيجد للجملتان تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، أي أنهما يتفقان في الإسناد ، فيغريه ذلك بوصلهما بالواو .

الوصل بالجملة المعترضة

لجأ نزار في بعض المواضع إلى الوصل بالجملة المعترضة ، ليستأنف الحديث الذي بدأه مرة أخرى كنوع من أنواع الاستطراد أو تنشيط ذهن المتلقي كوصله بين أسلوب النداء " فيا قارئ .. " وبين الجواب " سألتك بالله .. " في قوله :

فيا قارئ .. يا رفيق الطريق أنا الشفتان .. وأنت الصدى
سألتك بالله .. كن ناعماً إذا ما ضمنت حروفي غدا ..

[ورقة إلى القارئ ص ١٨]

وأخيراً الوصل بالفاء

من أدوات الوصل التي لجأ إليها نزار الفاء ، جاء الوصل بها لديه في مواضع كثيرة ، وافق أصل استخدامها في معظمها ، فجاء بها للترتيب والسرعة في أربعة مواضع والسببية في أربعة مواضع ، ولعطف المفصل على المجل - وهو ما اختصت به الفاء دون بقية حروف العطف - في موضعين ، واستخدمها لمعنى جديد لم يذكره العلماء لها ، وهو التعليل في ثلاثة مواضع .

- ومما يلاحظ على استخدام نزار للفاء أنها قد تسقط خطأ ولا تقترن لديه بجملة جواب الشرط ، ويكون ذلك غالباً لاستقامة التفعيلة .

الفصل الثالث : التضمين

تمهيد

التضمنين في أبسط صورته هو أن يضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلاماً آخر لغيره، قصداً للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود .

وهذا التبادل للمعاني وأخذ اللاحق من السابق طبيعة إنسانية سواء على مستوى المتحدث العادي أم المبدع شعراً أو نثراً ، لذلك يقول علي بن أبي طالب رضي الله عنه: " لولا أن الكلام يعاد لنفد . وقال بعضهم: كل شيء إذا تثبته قصر إلا الكلام فإنك إذا تثبته طال " (١) .

" إن كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات ، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى . لقد حل مفهوم التناص محل مفهوم التناو (الذاتية المتبادلة) Intersubjectivity بينما السرقة الأدبية هو اقتراض غير مصرح به " (٢)

والأمثلة على التضمنين كثيرة في الألب العربي ، " منها قول ابن المعتز .. :

عوذ لما بت ضيفاً له ... أقراصه مني بياسين

فبت والأرض فراشي وقد .. غنت قفا نيك مصاريني

فضمن هذا الشاعر بيته الأول كلمة من السورة، وبيته الثاني جملة من البيت الذي هو

أول القصيدة المشهورة " (٣) .

لقد تناول القدماء مبحث التضمنين وقننوا له ، ووضعوا له الضوابط والشروط . فابن الأثير مثلاً في " المثل السائر " يذكر أنه مما يكتسب به الكلام طلاوة ، تمييزاً له عما هو معيب : وهو من عيوب القوافي وذلك ما سيلي ذكره ، والتضمنين عنده نوعان : النوع الأول وهو الحسن منه يكون بتضمن الكلام لآيات وأحاديث النبوية، فإذا لجأ إلى الآية أو الحديث وضمه كله فهو تضمن كلي ، وإذا لجأ إلى جزء من الآية أو من الحديث فهو تضمن جزئي ، ويرى ابن الأثير أن شرط التضمنين أن يضمن المبدع كلامه بالآية بكمالها أو بالحديث بتمامه .

١ " كتاب الصناعتين " تحقيق : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ط ١ سنة ١٣٧١ : ١٩٥٢ ص ٦٣

٢ " دوائر التناص " د. عمر عبد الواحد دار الهدى للنشر والتوزيع المنيا ط ١ سنة ٢٠٠٣ م ص ١٣

٣ " تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر " تحقيق د. حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشنون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ص ٤٠

والنوع الثاني : وهو أن يضمن المبدع كلاماً آخر لغيره، قصداً للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود، لكن شرط التضمنين لديه أن يكون زائداً على المعنى ، بحيث يمكن الاستغناء عنه " (١)

ويعتبر التضمنين يحيى بن حمزة العلوي في كتابه " الطراز " من السرقات الفنية ، وجعل له خمسة أنواع ، منها ما يدخل في باب اللفظ ومنها ما يتعلق بالمعنى، وهذه الأنواع هي :

النوع الأول النسخ

من نسخت الكتاب إذا نقلت ما فيه إلى غيره ، والنسخ يكون على وجهين :

الوجه الأول منهما أن يأخذ لفظ الأول ومعناه ولا يخالفه إلا بروي القصيدة ، ومثاله قول امرئ القيس :

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم يقولون لا تهلك أسيّ وتحمل

أخذه من طرفه بن العبد واسترقه وأجراه على منواله الأول فقال :

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم يقولون لا تهلك أسيّ وتجلد

والوجه الثاني : هو الذي يؤخذ فيه المعنى وأكثر اللفظ ، مثاله ما قاله بعضهم يمدح معبدًا صاحب الغناء ويذكر فضله على غيره ممن تولع بالغناء

أجاد طويس والسريجي بعده وما قصبات السبق إلا لمعبد

ثم قيل بعد ذلك

محاسن أوصاف المغنين جمّة وما قصبات السبق إلا لمعبد

النوع الثاني السلخ

من سلخ أديم الشاة وهو أخذ بعض جسم المخلوخ ، وهو على وجهين :

الوجه الأول : وهو أخذ بعض المعنى ولا تعويل فيه على إيراد اللفظ ، واشتقاقه ، ومثاله قول بعض أهل الحماسة :

لقد زلاني حبّل لنفسي أنني بغيض إلى كل امرئ غير طائل

فأخذ المتنبي هذا المعنى واستخرج منه ما يشبهه من جهة معناه ، فقال :

وإذا أتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأنني كامل

١ " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر " تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، سنة ١٣٥٨ هـ ١٩٣٩ م ١ : ٢٤١ وما بعدها

الوجه الثاني : بأخذ المعنى وشيء يسير من اللفظ ، كما في قول حسان بن ثابت في مدح الرسول :

ما أن مدحت محمدًا بمقالتي لكن مدحت مقالتي بمحمد
وبعده قال المتنبي :

ولم أمدحك تفخيماً لشعري ولكنني مدحت بك المديحا
الوجه الثالث : أن يؤخذ بعض المعنى .

النوع الثالث : وهو إحالة المعنى إلى ما هو دونه .

النوع الرابع : عكس المعنى .

النوع الخامس : في أخذ المعنى والزيادة عليه معنى آخر " (١)

ويؤكد الخطيب القزويني في " الإيضاح " (٢) على ضرورة التنبيه على البيت المتضمن إن لم يكن مشهوراً كقول الحريري:

على أنني سأبشّد عند بيعي ... أضاعوني وأي فتى أضاعوا

المصراع الأخير قيل هو للعرجي وقيل لأمية بن أبي الصلت

وفرق بين الاستعانة : وهو تضمين البيت وما فوقه ، والإبداع أو الرفو : وهو تضمين المصراع .

كما نجده في تناوله لهذا المبحث يفرق بين التضمين : الذي هو للشعر ، والعقد الذي هو

إعادة النثر شعراً ، أو نظم النثر : وهو إما أن يكون عقد قرآن كقول الشاعر :

أنلني بالذي استقرضت خطأ ... وأشهد معشراً قد شاهدوه

فإن الله خلاق البرايا ... عنت لجلال هيبتة الوجوه

يقول إذا تدابنتم بدين ... إلى أجل مُسمى فاكتبوه

أو عقد الحديث كقول الإمام الشافعي رضي الله عنه :

عمدة الخير عندنا كلمات ... أربع قالهن خير البرية

اتق المشبهات وازهد ودع ما ... ليس يعنك واعملن بنية

١ ينظر " الطراز " ليحيى بن حمزة العلوي ١٩١: ٣

٢ ينظر " الإيضاح " ص ٣٦٣ وما بعدها

عقد قوله عليه السلام " الحلال بين والحرام بين وبينهما أمور مشتبهات ، وقوله عليه السلام: " ازهد في الدنيا يحبك الله " ؛ وقوله عليه الصلاة والسلام: " من حسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه " ، وقوله عليه السلام: " إنما الأعمال بالنيات " وأما عقد غيرهما فقول أبي العتاهية:

ما بال من أوله نطفة ... وجيفة آخره يفخر

عقد قول علي رضي الله عنه: " وما لابن آدم والفخر وإنما أوله نطفة وآخره جيفة "

وممن تناول التضمين بشكل أشمل وأعم وأبسط ابن أبي الإصبع ، فيقول في باب حسن التضمين : " وهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من بيت ، أو من آية ، أو معنى مجرداً من كلام ، أو مثلاً سائراً أو جملة مفيدة ، أو فقرة من حكمة " (١) .

ومعنى قوله : " أن يضمن المتكلم كلامه " أن ذلك يكون في الشعر أو النثر على السواء ، ثم قوله : " كلمة من بيت أو من آية " أنه لا يميز بين التضمين من الشعر أو من القرآن ، فلا يقسمه إلى تضمين أو عقد كما قسمه البعض ، ومعنى قوله : " أو جملة مفيدة أو فقرة من حكمة " أنه لا فارق بين تضمين لفظ أو أكثر . فلا يقسمه إلى تضمين جزئي وكلي كما قسمه البعض .

ونلاحظ أن التعريف بسيط وشامل وذلك ما سنعتمده في هذه الدراسة . أي أننا سنرصد اللفظ أو التعبير أو الجملة المتضمنة ، ونذكر مصدرها أو حقيقتها التاريخية ، وكيفية توظيف نزار لها ، ومقياس حكمنا على المتضمن أن يضيف إلى المعنى ، فموضع الاستحسان يكون رهناً بتجميل المعنى والاستفادة من النص أو الاسم المتضمن ، أما إذا أفسد المعنى أو خالف حقيقة ما ضمنه ، فذلك سيكون بلا شك موضع نقد واستهجان ، وذلك فيما أرى هو مقياس القدماء في حكمهم على التضمين .

ويؤكد أبو هلال العسكري في معرض حديثه عن التضمين على أنه ليس لللاحق غنى عن تناول معاني وألفاظ السابق عليه ، وذلك لا عيب فيه إلا إذا فسد المعنى ، أما إذا كان المعنى أجمل فهو موضع استحسان عند الجميع ، والدليل على ذلك قوله : " لما قال بشار :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته ... وفاز بالطيباتِ الفانكُ اللَّهَجُ

تبعه سلم الخاسر، فقال:

من راقبَ النَّاسَ ماتَ غمًا ... وفازَ باللَّذَّةِ الجسورُ

فلما سمع بشار هذا البيت قال: ذهب ابن الفاعلة ببيتني " (١) وذلك يدل على جواز الأخذ والعطاء في المعاني والألفاظ بين المبدعين بشرط تجويد المعنى ، ويذكر العسكري أنه قد يطلق عليه أحياناً الاتباع .

ويطلق المحدثون على التضمين اسم للتناص ؛ ربما خوفاً من الالتباس بين التضمين الذي ذكرناه وبين التضمين الذي هو عيب من عيوب القوافي ، والذي يقول عنه أبو هلال العسكري : " التضمين من المحسنات البديعية المستهجنة ، أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير كقول الشاعر:

كأنَّ القلبَ ليلةً قيل يغدى ... بليلَى العامريَّة أو يراحُ

قطاةً غرَّها شركٌ فباتت ... تجاذبه وقد علقَ الجناحُ

فلم يتمَّ المعنى في البيت الأول حتى أتمَّه في البيت الثاني، وهو قبيح " (٢) .

وهو عند ابن عبد ربه : " أن يكون البيت معلقاً بالبيت الثاني لا يتم معناه إلا به. وإنما يُحمد البيت إذا كان قائماً بنفسه " (٣)

١ " كتاب الصناعتين " ١ : ٦٥

٢ السابق ١ : ٦٥

٣ " العقد الفريد " ٥ : ٣٧٨

وعند العودة إلى شعر نزار نجد عنده نماذج عديدة من التضمين ، فقد قامت الدراسة بحصر نماذج التضمين لديه ، وعددها سبعون نموذجًا ، وأظهر الإحصاء أن أبرز التضمينات لديه أسماء الأعلام ، فقد بدت لديه أعلام تاريخية وأخرى دينية وثالثة من التراث الشعبي ، كما نجده يضمن في أشعاره ألفاظًا وتعبيرات بعضها من التراث العربي القديم ، وبعضها من القرآن أو الكتاب المقدس .

نلاحظ كذلك أنه يضمن أشعاره ألفاظًا وتعبيرات ومعانٍ مستوحاة من التراث الديني الإسلامي ، وأخرى من التراث الديني المسيحي ، ومن التراث الشعبي ، ضمن أشعاره كذلك بعض الإشارات التاريخية ، وبعض العادات العربية ، وبعض العادات المسيحية ، وكذلك لجأ للتضمين بذكر أسماء بعض الأماكن والأمم والجماعات ، كل هذه الأنواع والمجالات ستبرز عند التحليل :

المبحث الأول تضمين الأعلام

الأعلام أكثر ما لجأ إليه نزار في تضميناته ، فقد رصدت الدراسة من بين نماذج التضمين ، والتي تقدر بسبعين موضعًا ، جاء تضمين الأعلام في ٣٣ موضعًا ، أي أنها تمثل حوالي ٤٧% من إجمالي نماذج التضمين ، وهي نسبة كبيرة كما هو واضح . جاءت الأعلام لديه تاريخية ودينية ومن التراث الشعبي .

١- الأعلام التاريخية

من أبرز الأعلام التاريخية التي ضمنها نزار أشعاره هارون الرشيد ، وهو كما تحدثنا كتب التراجم وكتب التاريخ الإسلامي خامس خلفاء بني العباس ، ولد في المحرم سنة مائة وثمان وأربعين ، وبويع له بالخلافة سنة مائة وسبعين ، وتوفي سنة مائة وثلاث وتسعين عن عمر يناهز أربعًا وأربعين سنة وبضعة أشهر ، وكانت مدة خلافته ثلاثًا وعشرين سنة وبضعة أشهر .

ذكره نزار في ثلاثة مواضع ، الأول قوله مخاطبًا محبوبته :

تريدين في لحظتين اثنتين بلاط الرشيد وإيوان كسرى
[تريدين ص ٤١٦]

ونزار هنا لم يخطئ في التمثيل به على الغنى والترف واتخاذهم رمزاً لهما ، فقد أكد المؤرخون على غناه وترفه ، بل على غنى عصره " فسمى الناس أيامه لنضارتها وكثرة خيرها وخصبها أيام العروس " (١)

ويضاف إلى ذلك كثرة الأخبار التي رواها صاحب الأغاني عن ترفه وإجزاله العطاء للشعراء ، منها ما حكاه عن مروان بن أبي حفصة الشاعر ، قال : " ومضت الأيام وولي هارون الرشيد الخلافة ، فدخل إليه مروان ؛ فرأيتُه واقفاً مع الشعراء ثم أنشده قصيدة امتدحه بها . فقال له : من أنت ؟ قال : شاعرك وعبدك يا أمير المؤمنين مروان بن أبي حفصة . قال له : ألسنت القائل في معن بن زائدة ! وأنشده البيتين اللذين أنشده إياهما المهدي ، ثم قال : خنوا بيده فأخرجوه ، لا شيء لك عندنا ، فأخرج . فلما كان بعد ذلك بأيام تلتطف حتى دخل ؛ فأنشده قصيدته التي يقول فيها :

لعمرك ما أنسى غداة المحصب ... إشارة سلمى بالبنان المخضب

وقد صدر الحجاج إلى أقلهم ... مصائر شتى موكباً بعد موكب

قال : فأعجبته ، فقال : كم قصيدتك من بيت ؟ فقال : ستون أو سبعون . فأمر له بعدد أبياتها الوفاً . فكان ذلك رسم مروان عندهم حتى مات " (٢)

ويقول نزار عن هارون في موضع آخر :

مأساة هارون الرشيد مريرة لو تدركين مرارة المأساة

[الرسم بالكلمات ص ٤٦٥]

والمأساة التي يقصدها هنا وتتأكد من سياق القصيدة هي أن كل من حوله من النساء يطلبن منه ويتوقعن فحولة دائمة وقدرة جنسية مفرطة ، لكنه يشعر بداخله أنه لم يعد يقدر على تلبية هذه الرغبات ، لم يعد جسده يقوى على هذه الاستجابة لهذه النداءات .

ونلاحظ هنا أن نزاراً يبرز جانباً من جوانب شخصية هارون الرشيد ، وهو جانب الفحولة والقدرات الجنسية وحب النساء والتمتع بهن ليل نهار ، وتلك فكرة مغلوبة ، ربما

١ المسعودي " مروج الذهب " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية الكبرى ، ط ٤ ، سنة ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤ م ٤ : ٣١٦ وما بعدها .

٢ " الأغاني " مركز تحقيق التراث الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٢ م ١٠ : ٨٨

ساعد على ترويجها وسائل الإعلام والأعمال الدرامية التي رأت في هذه المغامرات الملفقة تسرية لجمهور عريض من المشاهدين .

فالمصادر التاريخية التي بين أيدينا لم تشر إلى هذا الجانب : فابن عبد ربه في " العقد الفريد " يذكر نسبه وسنة ولادته ووفاته ، ومدة خلافته وزوجاته وأولاده منهم ، ولم يذكر من صفاته الجسدية أو الشخصية إلا أنه كان أبيض جسيماً طويلاً ، قد وخطه الشيب ، نقش على خاتمه : " لا إله إلا الله " وعلى خاتم آخر " كن من الله على حذر " (١)

بل على العكس من هذه الفكرة المغلوطة ، فقد ذكرت المصادر عن هارون الرشيد أنه كان " مواظباً على الحج ، متابعاً للغزو ، واتخاذ المصانع والآبار والبرك والقصور في طريق مكة ، وأظهر ذلك بها وبمنى وعَرَقات ومدينة النبي صلى الله عليه وسلم ، فعمَّ الناس إحسانه ، مع ما قرن به من عدله ، ثم بنى الثغور ، ومثَّن المدن ، وحصَّن فيها الحصون ، فقمع الباطل ، وأظهر الحق ، وأثار الأعلام ، وبرز على سائر الأمم ، وكان الرشيد أول خليفة لعب بالصولجان في الميدان ورمى بالنشاب في البرجاس ، وكان أول من لعب بالشطرنج من خلفاء بني العباس ، وبالنرد وكثير مما يجاوز النعت وبتفاوت فيه الوصف " (٢)

ومما يؤكد خطأ هذه الفكرة وفسادها وصيته لمعلم ابنه الأمين كما ذكرها المسعودي ، فيقول : " قال الأحمر النحوي : بعث إلي الرشيد لتأليب ولده محمد الأمين ، فلما دخلت قال : يا أحمر ، إن أمير المؤمنين قد دفع إليك مهجة نفسه ، وثمره قلبه ، فصَيِّرْ يَدَكَ عَلَيْهِ مبسوطة ، وطاعتك عليه واجبة ، فكن له بحيث وضعك أمير المؤمنين ، اقرئ القرآن ، وعرفه الآثار ، وروِه الأشعار ، وعلمه السنن ، وبصره مواقع الكلام وبدأه ، وامنعه الضحك إلا في أوقاته ، وخذه بتعظيم مشايخ بني هاشم إذا دخلوا إليه ، ورفَّع مجالس القواد إذا حضروا مجلسه ، ولا تمرن بك ساعة إلا وأنت مغتتم فيها فائدة تفيده إياها ، من غير أن تخرق به فتميت ذهنه ، ولا تمنع في مسامحته فيستحلي الفراغ ويألفه ، وقومته ما استطعت بالقرب والملاينة ، فإن أباهمًا فعليك بالشدة والغلظة " (٣) .

١ " العقد الفريد " ٥ : ١١٧

٢ المسعودي " مروج الذهب " ٤ : ٣١٦

٣ السابق ٣ : ٣٦٢

ومما له علاقة قوية بتكذيب هذه الفكرة ما رواه صاحب الأغاني عن عبد الله بن أيوب التميمي أنه قال " قال لي الرشيد يوماً: أنشدني مرثية مروان بن أبي حفصة في معن بن زائدة .. قال: فأنشدته إياها، ثم قال لي، أنشدني قصيدة أبي موسى التميمي في مرثية يزيد ابن مزيد، فهي والله أحب إلي من هذه، فأنشدته ... قال: فبكى هارون الرشيد بكاء اتسع فيه حتى لو كانت بين يديه سكرجة لمأها من دموعه " (١)

فخليفة بهذا القدر وبذلك الغنى ويرسل ابنه إلى معلم يعلمه الدين والفقه واللغة ، ثم يوصيه بهذه الوصايا ويبكي هذا البكاء عند سماعه قصائد في الرثاء والحديث عن الموت وتذكر الآخرة لا يمكن أن يوصف بأنه كان منغمساً في لهوه وترفه ومغامراته النسائية .

والموضع الثالث الذي ذكر فيه نزار هارون الرشيد قوله على لسان فتاته في اليوميات :
كهارون الرشيد أبي جواريه ، مواليه تمطيه على الطرر
[يوميات امرأة لا مبالية ص ٦٠٨]

فمجالس الخلفاء كانت بالفعل عامرة بالجوارى من مغنيات وراقصات وعازفات ، لكنها أيضاً كانت ملتقى للشعراء والعلماء والحكماء ، تذكر المراجع أنه لم يجتمع على باب خليفة من العلماء والشعراء والكتاب والندماء كما اجتمع على باب هارون الرشيد ، وكانت الأموال تغدق على الشعر والشعراء والعلماء والمترجمين أضعاف ما تتفق على الجوارى

ومن الأعلام المهمة التي ضمنها نزار شعره " كسرى " ، ذكره في ثلاثة مواضع :
الأول في حديثه لمحبووبته بأنه لا يستطيع عمل المستحيل ؛ لأنه لا هو في غنى الرشيد ولا في ثراء كسرى ، فيقول لها :

تريدين في لحظتين اثنتين بلاط الرشيد وإيوان كسرى
[تريدين ص ٥١٦]

وقوله أيضاً في الموقف نفسه :

ولست أنا
سندباد الفضاء
لأحضر بابل بين يديك
وأهرام مصر .. وإيوان كسرى
[تريدين ص ٥١٦]

وقوله الثالث

لو عندي امرأة مثلك أنتِ لكنت هرقلا أو كسرى
[قصيدة واقعية ص ٧٢٩]

فهو يؤكد في المواضع الثلاثة على حقيقة واحدة وهي غنى كسرى ، وملكه العريض ، و كسرى ليس اسمًا لملك معين من ملوك الفرس ، بل هو لقب لكل الملوك عندهم ، فقد " كان الملك الأكبر من ملوك الدولة الحميرية الثانية في بلاد اليمن يلقب بتبع ، كما كان الفرس يدعون من ملك منهم كسرى (معرب خسرو - الفارسية) والروم قيصر (معرب) Cesar والترك خاقان " (١) وهكذا .

ويؤكد ذلك الخوارزمي عند حديثه عن تاريخ ملوك الفرس وألقابهم : " ... ثم كسرى ، ولقبه : أنوشروان والملك العادل ، ويسمى هو ومن بعده من ملوك الفرس الأكاسرة ، ثم ابنه هرمز ، ولقبه : ترك زاد ، أي ابن التركية ، لأن أمه كانت ابنة خاقان ، ملك الترك ، ثم ابنه كسرى ، ولقبه : ابرويز ، والملك العزيز . والأكاسرة ، جمع كسرى ، على غير قياس ، وكسرى ، إعراب خسرو " (٢)

ولم يكن الأكاسرة كلهم أغنياء ، ولهم ثراء قارون مثلا ، ولكن الفكرة أنهم ملوك ، وعادة ما يكون الملوك أثرياء ، ولكن تتفاوت درجات هذا الثراء وكانت الحالة الاقتصادية في حكمهم لبلاد فارس تتفاوت بين الفقر وسوء المعيشة وبين الغنى والثراء الفاحش . وربما كان لعدم الاستقرار في الملك ولقصر فترة حكم العديد من الملوك لديهم الأثر السيء الذي جر عليهم هذا الفقر ، فقد ذكر ابن الأثير من ملوكهم أردشير الذي قتل وكان ملكه سنة وستة أشهر ، وشهر براز واسمه فرخان دام ملكه أربعين يومًا ، ومن ملوكهم كذلك خشنشبند من بني عم ابرويز وكان ملكه أقل من شهر ، ومن ملوكهم كذلك خرزاد خسرو الذي قتل ولم يستمر ملكه إلا ستة أشهر " (٣) . ويمثل النموذج الثاني عصر الغنى فترة حكم كسرى أنو شروان " أي ذو الروح الخالدة ، وهو أعدل ملوك الأسرة الساسانية ؛ لذلك اشتهر بـ أنو شروان العادل ، وقد ازدهرت البلاد في عهده ازدهارًا كبيرًا

١ " الأعلام " ٢ : ١٧٥

٢ " مفتاح العلوم " ١ : ١٩ وما بعدها

٣ " الكامل في التاريخ " ١ : ١٧٢ ، ١٧٣

وشهدت إصلاحًا داخليًا وانتصارًا خارجيًا على الروم ، وبعد عصره أزهى عصور الدولة الساسانية ، وقد ولد للنبي - صلعم - في عهده " (١) .
إنّ فالتمثيل على الغنى بالأكاسرة ربما يأتي من باب التغليب ، وأنهم ملوك فمن الضروري أن يكونوا أغنياء .

ومن الشخصيات التاريخية التي ضمنها نزار شعره السلطان عبد الحميد ، بدا ذلك في قوله على لسان هذه المرأة التي تحيا حياة عاطفية باردة ، وزوجها لا يعبا بمشاعرها ، بل يعتبرها قطعة من أثاث المنزل ، شأنها في ذلك شأن السبايا في مخدع السلطان عبد الحميد أو من على شاكلته في الدولة التركية :

ماذا أريد؟
يا وارثا عبد الحميد
والمتكى التركي
والنرجيلة الكسلى تنن وتستعيد
والشركسيات السبايا حول مضجعه الرغيد
[أوعية الصديد ص ٣٤٤]

والسلطان عبد الحميد هو سلطان تركيا ، " كان حزب تركيا الفتاة قد خلع عبد العزيز وأجلس مكانه مراد الخامس أخا عبد الحميد ، ولكنه أنزل عن العرش بحجة جنونه ، واعتلى عبد الحميد مكانه ، حكم البلاد حكما قاسيا ، كثرت العيون فيه ، واختلت موازين الأمور ، كان عهده طافحا بالحروب ، ثار عليه ١٩٠٨م الضباط الشبان المنتمون إلى حزب تركيا الفتاة ، وأكرهوه على منح دستور للبلاد سنة ١٩٠٨م ثم خلعوه ١٩٠٩م حين لمسوا نواياه السيئة ، واختفظ به سجيناً نهاية حياته في سالونيك ثم في جهة قريبة من أزمير " (٢)

ومن تفاصيل حياته نستطيع أن نستنتج إمكانية تصديق ما ذكره نزار عن سباياه وتكاياه وقصوره المليئة بالجواري الحسان .

١ دكتور محمد معين ، فرهنگ معين ، ج ٥ اعلام ، مؤسسة انتشارات أمير كبير ، تهران ١٣٧٥ هـ ش .
٢ " الموسوعة العربية الميسرة " ٢ : ١١٨٠

من الأعلام التاريخية التي ضمنها نزار أشعاره شخصية المناضلة الفرنسية " جان دارك " مقارناً بينها وبين المجاهدة الجزائرية جميلة بوحريت ، فيقول معلناً أن جان دارك لا ترقى إلى المكانة التي ارتقت لها جميلة :

ما أصغر (جان دارك) فرنسا في جانب (جان دارك) بلادي
[جميلة بوحيرد ص ٤٥٣]

والغريب أن المصادر تناولت المفضل ، ولم تتناول المفضل عليه ، رغم أنه أشهر لدينا ، وجان دارك (١٤١٢ - ١٤٣١) قديسة وبطلة قومية فرنسية تدعى عنراء أورليان ، ابنة مزارع في اللورين ، وقفت بجانب شارل السابع عند تنويعه ، رفعت إلى مرتبة القديسين سنة ١٩٢٠م ، أسرها البرجنديون وباعوها إلى الإنجليز الذين كانوا يتوقون إلى تحطيم تأثيرها على الشعب بإعدامها . ولكي يبرأ أسروها من المسؤولية أحييت إلى محكمة التفتيش في رولان ، وحوكمت بتهمة الهرطقة ، وحكم عليها بالحرق سنة ١٩٣١م ، عيد ميلادها ٣٠ مايو ، نسجت حول سيرتها أساطير عديدة ، وكانت موضوع صور وتمائيل كثيرة ^(١)

هنا يقارنها نزار بجميلة بوحريد ، تلك المجاهدة الجزائرية ، وهو هنا محق في وضعها في مقارنة مع جان دارك الفرنسية ، لأن جميلة من قصة نضالها ضد الاحتلال الفرنسي لا تقل بأي حال من الأحوال عن تلك القديسة جان دارك .

ومن الأعلام التاريخية المهمة التي ضمنها نزار شعره الملكة الفرعونية كليوباترا ، فيقول :

تريدين في لحظتين اثنتين
بلاط الرشيد وإيوان كسرى
وقاقله من عبيد وأسرى
تجر ذيولك يا كليوباترا
[ترديد ص ٤١٦]

ممثلاً لها بالترف والغنى والعظمة والأبهة ، وهو محق في هذا التمثيل ، فكليوباترا هي ابنة بطلميوس الثاني عشر ، تزوجت أخاها بطلميوس الثالث عشر وارتقيا العرش سوياً بوصية أبيهما سنة ٥١ ق م . كانت سيدة شجاعة واسعة الثقافة والأطماع ، قوية الإرادة ، عندما وليت الحكم كانت روما أقوى دول العالم في حين وصلت مصر إلى الحضيض وكادت بعد فترة قصيرة تصبح ولاية رومانية ، فاعتزمت كليوباترا استخدام مواهبها في

^١ " الموسوعة العربية الميسرة " إشراف : محمد شفيق غربال دار نهضة لبنان للنشر والطبع بيروت لبنان ١ : ٦٠٨

استغلال الرومان لتحقيق آمالها ، فتزوجت من يوليوس قيصر ثم من بعده تزوجها أنطونيوس سنة ٣٧ ق م ووزع عليها النصف الشرقي من العلم الروماني ، بعد ذلك دفعته لمحاربة أوكتافيوس لتسيطر على العالم للروماني كله ، لكن هزيمتها في أكتيوم ٣١ ق م قضت على كل آمالها فأثرت الانتحار .

أثبتت الدراسات الحديثة أن كليوباترا لم تكن غادرة ولا غانية مبتذلة ، وتبعاً لذلك بطلت مزاعم القدماء الذين لطخوا سمعتها انتقاماً منها وتقرباً لأوكتافيوس ^(١)

ملكة بهذه الشجاعة وهذا الطموح وذلك الجمال الذي يساعدها على أن يقع في حبها يوليوس قيصر وأنطونيوس من بعده لا بد وأن تكون ملكة عظيمة تأمر فتطاع ، ومن المنطقي وغير المستبعد أن يجر ذيلها قافلة من العبيد والأسرى ، لذلك فقد أحسن نزار في توظيفه لاسم هذه الملكة .

من الأعلام التاريخية التي ضمنها نزار أشعاره " طارق بن زياد " جاء ذكره في موضعين ، والاثنان في سياق حزنه على الأندلس وتاريخه الضائع ، يقول في الموضع الأول :

كتبت لي يا غالية
كتبت تسالين عن إسبانية
عن طارق يفتح باسم دنيا ثانية
[أحزان في الأندلس ص ٥٦٣]

ويقول في الموضع الثاني :

عانقت فيها عندما ودعتها رجلاً يسمى طارق بن زياد
[غرناطة ص ٥٦٨]

وهو " طارق بن زياد الليثي بالولاء (نحو ٥٠ - ١٠٢ هـ = نحو ٦٧٠ - ٧٢٠ م) : فاتح الأندلس . أصله من البربر . أسلم على يد موسى بن نصير ، فكان من أشد رجاله . ولما تم لموسى فتح طنجة ، ولى عليها طارقاً سنة ٨٩ هـ فأقام فيها إلى أوائل سنة ٩٢ هـ . فجهز موسى جيشاً معظمه من البربر لغزو الأندلس ، وولى طارقاً قيادتهم ، فنزل بهم البحر ، واستولى على الجبل (جبل طارق) ، وفتح حصن قرطاجنة ، وتغلغل في أرض الأندلس بعد أن أحرق السفن التي جاء عليها بجيشه . وعاد إلى طليطلة سنة ٩٣ هـ .

فالتقى بموسى بن نصير، وكان قد حذره من التوغل في الفتوح والمغامرة بمن معه، فعاقبه بالعزل من القيادة. ثم أعاده الوليد ابن عبد الملك وأصلح ما بينه وبين موسى، وعاد طارق إلى غزواته " (١)

ومن الطريف الذي ذكره الطبري في تاريخه عن فتح طارق لبلاد الأندلس : "ولما ركب طارق البحر غلبته عينه فرأى النبي ومعه المهاجرون والأنصار قد تقلدوا السيوف ونكبوا القسي، فقال له النبي صلى الله عليه وسلم : يا طارق تقدم لشأنك. وأمره بالرفق بالمسلمين والوفاء بالعهد، فنظر طارق فرأى النبي " ص " ، وأصحابه قد دخلوا الأندلس أمامه، فاستيقظ من نومه مستبشراً ، وبشر أصحابه ، وقويت نفسه ولم يشك في الظفر " (٢) فمن حق نزار أن يبكي مجد العرب في الأندلس ، ومن حقه أن يتذكر فاتحها ويلقي السلام على من رفع رايات العرب والإسلام في هذه البلاد ، ومن حقه أن يشكو له تخلي أحفاده عما أوجده لهم وخروجهم منها إلى الأبد .

فالاستشهاد هنا موفق ، واستحضار صورة طارق بن زياد أكدت المعنى وأشعرت القارئ بالغصة لضياح هذا المجد العظيم .

وممن ذكره في اجتراره للأحزان على الأندلس عقبة بن نافع ، فقال عنه :

كتبت لي يا غالية
كتبت تسألين عن إسبانية
عن عقبة بن نافع يزرع شتل نخلة
في قلب كل رابية
[أحزان في الأندلس ص ٥٦٣]

وأرى أن موضع الاستشهاد هنا مخالف للحقيقة التاريخية ، التي تؤكد أن عقبة بن نافع لا علاقة له بإسبانيا ولا بالأندلس لسبب واضح ، أنه مات قبل فتح العرب لبلاد الأندلس بفترة طويلة ، فقد ورد في الأعلام أنه "عقبة بن نافع بن عبد القيس الأموي القرشي الفهري (١ ق هـ - ٦٣ هـ = ٦٢١ - ٦٨٣ م) : فاتح، من كبار القادة في صدر الإسلام. وهو باني مدينة القيروان. كان ابن خالة عمرو بن العاص، فوجهه عمرو إلى إفريقية سنة ٤٢ هـ واليا ، وعلا ذكره، فولاه معاوية إفريقية استقلالاً سنة ٥٠ هـ، وسير إليه عشرة آلاف فارس ، فأوغل في بلاد إفريقية حتى أتى وادي القيروان، فأعجبه،

١ الزركلي " الأعلام " ٣ : ٢١٧

٢ " الكامل في التاريخ " ٢ : ٣٤١ ، وينظر أيضاً " الإحاطة في أخبار غرناطة " ١ : ٣ ، تاريخ ابن خلدون ٣ : ١٣٨

فبنى فيه مسجدا لا يزال إلى اليوم يعرف بجامع عقبة، وأمر من معه فبنوا فيه مساكنهم. وعزله معاوية سنة ٥٥ هـ ، فعاد إلى المشرق. ولما توفي معاوية بعثه يزيد واليا على المغرب سنة ٦٢ هـ . فقتله الفرنج ودفن بالزاب^(١)

فعقبة بن نافع مرتبط تاريخيا ببلاد المغرب أو ما كان يطلق عليها قديما إفريقية ، فهو لم يشهد فتح الأندلس الذي تم سنة ٩١ هـ ، أي بعد وفاته بنحو ثلاثين عاما ، وتؤكد هذه الحقيقة كل المصادر التاريخية التي عدت إليها .

ومن الأعلام المهمة التي ضمنها نزار أشعاره في معرض حديثه عن أحزانه على ضياع الأندلس شخصية " ولادة " ، ذكرها في قوله :

لم يبق في إسبانية منا من العصور الثمانية
لم يبق من ولادة ومن حكايا حبها
قافية ولا بقايا قافية
[أحزان في الأندلس ص ٥٦٤]

وولادة بنت المستكفي كانت بالفعل من أعلام الأندلس ، ولها شهرة فائقة ، يقول عنها ابن بسام : " كانت في نساء أهل زمانها واحدة أقرانها حضور شاهد وحرارة أوابد، وحسن منظر ومخير، وحلاوة مورد ومصدر. وكان مجلسها بقرطبة منتدى لأحرار المصر، وفناؤها ملعبا لجياد النظم والنثر، يعيش أهل الأدب إلى ضوء غرتها، ويتهالك أفراد الشعراء والكتاب على حلاوة عشرتها، إلى سهولة حجابها وكثرة منتابها؛ تخط ذلك بعلون نصاب، وكرم أنساب ، وطهارة أثواب ... ولها مع أبي الوليد بن زيدون أخبار طوال وقصار، يفوت إحصاؤها ويشق استقصاؤها ، وأما نكاء خاطرها، وحرارة نوادرها، فأية من آيات فاطرها^(٢) ذكر ابن بسام أنها كانت تقرض الشعر لكن معظمه وجدته في الهجاء فلم يدرجه في كتابه^(٣) . إذن فاستشهاده بها وبكائه عليها كرمز من رموز الأندلس وشاهد من شواهد في محله .

٢ " الأعلام " ٤ : ٢٤١
١ " النخبة " ١ : ٣٣٣ ، ٣٣٤
٢ ينظر السابق ١ : ٣٣٥

وممن ضمنه نزار أشعاره " بلقيس " ، قال في ذكره في معرض حديثه عن غرناطة :
وجه دمشق رأيت خلاله أجفان بلقيس وجيد سعاد
[غرناطة ص ٥٦٧]

لا يُذكر هذا الاسم إلا ويتبادر معه إلى الأذهان شخصية مشهورة هي أشهر من
تسمى بهذا الاسم ، وهي بلقيس ملكة سبأ والتي ورد ذكرها في القرآن ، وهي بالطبع لا
يقصدها نزار ، لسبب بسيط أنه يذكر أن هذا الوجه الذي رآه في غرناطة يذكره بوجه
بلقيس ، ومن غير المعقول أن يرى نزار بلقيس ، تلك الملكة التي عاصرت ملك سيدنا
سليمان ، هذا النبي الذي تخبرنا المصادر أنه توفي سنة ٩٢٣ قبل الميلاد .
لكن عندما تذكر بلقيس في شعر نزار تتبادر إلى الأذهان بلقيس الراوي ، زوجته
وشريكة عمرة وأم زينب وعمر ، والتي قتلت تحت أنقاض السفارة اللبنانية في العراق ،
والتي رثاها بأجمل ما رثى شاعر زوجته على مدار التاريخ ، ولقد تعرضت الدراسة لها
بشيء من التفصيل في المقدمة .

ومن الأعلام التاريخية كذلك " مسرور " السيف ، رمز به القوة والبطش والإرهاب ،
ذكره في موضعين ، والموضعان على لسان بطلة يومياته ، يقول في الموضع الأول :

تلاحقنا الخرافة والأساطير
من القبر الخرافة والأساطير
وبحكمنا هنا الأموات والسيف مسرور
[اليوميات ص ٦٢٢]

ويقول أيضًا :

ملايين من السنوات .. والسيف مسرور
مقيم في مدينتنا
[اليوميات ص ٦٣٣]

وإذا ما ذكر اسم مسرور تبادر إلى ذهننا شخصيتان ، الأولى منهما اسم مسرور سيف
شهريار في القصص الشهيرة " ألف ليلة وليلة " ، ومسرور هذا تخبرنا عنه الأعمال
الدرامية التي تناولت هذه الحكايات ، لكننا لا نستطيع أن نعثر له على أثر في الحكايات
نفسها ؛ لا شيء إلا لأن الحكايات كانت قد دونت أول ما كف شهريار عن القتل وانتفى
دور السيف ، فمن الطبيعي إلا نجد له أثرًا في الحكايات .

أما الشخصية الأخرى فهي شخصية مسرور الذي ارتبط ذكره بالخليفة هارون الرشيد ، فمن المؤكد أن مسرورًا كان من الخدم المقربين في قصر هارون الرشيد ، لكن أكان هو سيافه أم لا ؟ ذلك ما لم تتفق عليه الروايات والمصادر التاريخية التي رجعت إليها ، فالمسعودي مثلاً يذكره في أكثر من موضع بأنه الخادم الكبير ، منها قوله : " وحدث أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب قال : " كان أبو العتاهية قد أكثر مسألة الرشيد في عتبه ، فوعده بتزويجها أنه يسألها في ذلك : فإن أجابت جهازها وأعطاه مالا عظيماً ، ثم إن الرشيد سَنَحَ له شغل استمر به ، فَحُجِبَ أبو العتاهية عن الوصول إليه ، فدفع إلى مسرور الخادم الكبير ثلاث مراوح ... فقال : قاتله الله !! ما أحسن ما قال ، ... فقال له الرشيد : والله ما قصرتُ في أمرك ، ومسرور وحسين ورشيد وغيرهم شهودٌ لي بذلك " (١)

ويذكره ابن الأثير في أكثر من موضع دون أن يحدد له لقباً ، وكان يكتفي بمجرد الاسم ، من هذه المواضع قوله : " وكان يحيى إذا دخل على الرشيد قام له الغلمان ، فقال الرسول لمسرور : مر الغلمان لا يقومون ليحيى إذا دخل الدار فدخلها فلم يقوموا " (٢) ، وقوله : " ثم مات [الرشيد] وصلى عليه ابنه صالح ، وحضر وفاته الفضل بن الربيع وإسماعيل بن صبيح ومسرور وحسين ورشيد " (٣)

وابن كثير في " البداية والنهاية " يذكر واقعة قتل جعفر بن يحيى البرمكي ، ويذكر ممن حضرها مسروراً ، لكننا نفهم منها أن الذي قتل جعفرًا شخص آخر غير مسرور ، فيقول : " فلما قفل الرشيد من الحج صار إلى الحيرة ... فلما كانت ليلة السبت سلخ المحرم من هذه السنة أرسل مسرورا الخادم ومعه حماد بن سالم أبو عصمة في جماعة من الجند ، فأطافوا بجعفر بن يحيى ليلاً ، فدخل عليه مسرور الخادم وعنده بختيشوع المتطبب ، وأبو ركانة الاعمى المغني الكلوزاني ... ، فقال الخادم له : يا أبا الفضل هذا الموت قد طرأ ، أجب أمير المؤمنين فجعلوا يقودونه حتى أتوا به المنزل الذي فيه الرشيد ، فحبسه وقيده بقيد حمار ، وأعلموا الرشيد بما كان يفعل ، فأمر بضرب عنقه ، فجاء السياف إلى جعفر فقال : إن أمير المؤمنين قد أمرني أن آتيه برأسك " (٤) .

١ " مروج الذهب " ٣ : ٣٦٦ - ٣٦٧

٢ " الكامل في التاريخ " دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط ٦ ، سنة ١٤١٥ هـ / ١٩٩٥ م ، ٦ : ١٧٧

٣ " الكامل في التاريخ " ٦ : ٢١٤

٤ " البداية والنهاية " تحقيق أحمد أبو ملح و آخرين ، دار الكتب العلمية بيروت ١٠ : ٢٠٥

أما من ذكره بلقب السياف الأكبر الإثليدي ، حيث يقول : حكى أن هارون الرشيد قلق في بعض الليالي قلقاً شديداً فاستدعى وزيره جعفر البرمكي وقال له: يا وزيرى إن صدري ضيق ومرادى الليلة التفرج في شوارع بغداد والنظر في مصالح العباد ... فقاموا في السوق والساعة ، وقلعوا ما عليهم من ثياب الملك والافتخار ولبسوا ثياب التجار : الخليفة والوزير جعفر ، ومسرور السياف الأكبر ^(١)

نفهم من هذه الروايات على اختلافها قوة مسرور هذا ومكانته لدى الرشيد وسطوته ونفاذ رأيه ، ونزار على كل حال لم يبعد عن الحقيقة عندما ضمنه هنا ليرمز به إلى البطش والقوة ، وربما أكد هذه الفكرة لديه ما عرف عن مسرور سياف شهريار وتناولت الدراما حياته الخاصة خارج حكايات " ألف ليلة وليلة " في مصر ومعظم الدول العربية .

ومن الأعلام التاريخية التي ضمنها نزار أشعاره " أبو جهل " ، رمز به إلى البطش والتعنت والقوة ، بدا ذلك في قوله على لسان فتاته في اليوميات :

فمازلت بداخلنا
رواسب من أبي جهل
ومازلنا
نعيش بمنطق المفتاح والقفل
[اليوميات ص ٦٢٤]

وأبو جهل كما تخبرنا عنه كتب التراجم هو " عمرو بن هشام بن المغيرة المخزومي القرشي (٠٠٠ - ٢ هـ = ٠٠٠ - ٦٢٤ م) أشد الناس عداوة للنبي صلى الله عليه وسلم في صدر الاسلام ، وأحد سادات قريش وأبطالها ودهاتها في الجاهلية. أدرك الاسلام ، وكان يقال له " أبو الحكم " فدعاه المسلمون " أبا جهل " . واستمر على عناده ، يثير الناس على محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم وأصحابه ، لايفتر عن الكيد لهم والعمل على إيذائهم ، حتى كانت وقعة بدر الكبرى ، فشدها مع المشركين ، فكان من قتلاها " ^(٢)

وقصة عداوته للإسلام وللنبي ص تذكرها كل كتب السيرة ، منها ما حكاه ابن هشام في سيرته : " وَأَبُو جَهْلٍ بْنُ هِشَامٍ لَمَّا ذَكَرَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ شَجَرَةَ الزَّقْوَمِ تَخَوِّفًا بِهَا لَهُمْ قَالَ يَا مَعْشَرَ قُرَيْشٍ ، هَلْ تَذَرُونَ مَا شَجَرَةُ الزَّقْوَمِ الَّتِي يُخَوِّفُكُمْ بِهَا مُحَمَّدٌ ؟ قَالُوا : لَا ؛ قَالَ

١ " إعلام الناس بما وقع للبرامكة من أحداث " ١ : ٥٧

٢ " الأعلام " ٥ : ٨٧

عَجْوَةٌ يَشْرِبُ بِالزَّبَدِ وَاللَّهُ لَنَنْصَنَعَنَّ مِنْهَا لَنَنْزَقَنَّهَا تَرَقَمَا . فَأَنْزَلَ اللَّهُ تَعَالَى فِيهِ { إِنَّ شَجَرَةَ الزَّقُّومِ طَعَامُ الْأَثِيمِ كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ كَغَلِي الْحَمِيمِ } أَي لَيْسَ كَمَا يَقُولُ " (١)

ومواقفه العنادية والمتعصبه ضد الرسول والدين الجديد أكثر من أن تحصى ، منها ما ذكره ابن هشام : " لَتَى [الأخنس] لَبَا جَهْلٍ فَدَخَلَ عَلَيْهِ بَيْتُهُ فَقَالَ . يَا لَبَا الْحَكَمِ مَا رَأَيْكَ فِيمَا سَمِعْتَ مِنْ مُحَمَّدٍ ؟ فَقَالَ مَاذَا سَمِعْتَ تَتَارَعْنَا نَحْنُ وَبَنُو عَبْدِ مَنَافٍ الشَّرَفَ أَطْعَمُوا فَأَطْعَمْنَا ، وَحَمَلُوا فَحَمَلْنَا ، وَأَعْطَوْا فَأَعْطَيْنَا ، حَتَّى إِذَا تَجَانَيْنَا عَلَى الرِّكْبِ وَكُنَّا كَفَرَسَى رِهَانٍ قَالُوا : مَنَا نَبِيٌّ يَأْتِيهِ الْوَحْيُ مِنَ السَّمَاءِ فَمَتَى نُذْرِكُ مِثْلَ هَذِهِ وَاللَّهِ لَا نُؤْمِنُ بِهِ أَبَدًا وَلَا نَصْنَعُهُ " (٢)

من كل هذه المواقف من الرسول ومن الدين نجد أن نزارًا كان محققًا في تضمينه أشعاره واتخاذها كرمز للعنجهية والعصبية والتشدد في الباطل .

ومن الأعلام التاريخية التي ضمنها نزار في أشعاره " هرقل " ، ذكره في قوله :

لو عندي امرأة مثلك أنت
لكنك هرقل
أو كسرى

[قصيدة واقعية ص ٧٢٩]

وعند ذكر هذا الاسم يتبادر إلى ذهننا شخصيتان هامتان ، أولاهما شخصية هرقل أو هركليز من أبطال الأساطير اليونانية ، والذي تحدثنا المصادر عن قوته الخارقة ، وأنه " بعد موته صعد إلى جبل الأوليمبوس وتزوج هيا إلهة الشباب الدائم " (٣) ، لكن السياق وذكره مع كسرى من ملوك الفرس ، يحتم علينا الاعتماد على الشخصية الأخرى ، وهي شخصية هرقل الذي هو من ملوك الروم ، ذكره الطبري عند حديثه عن ملك من الروم أرض الشام ، فبدأهم من طيباريوس ثم جايوس بن طيباريوس ... ثم هرقل الذي كتب إليه الرسول " ص " وحكم ثلاثين سنة (٤)

١ " سيرة ابن هشام " تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، مؤسسة علوم القرآن ، جدة ، السعودية ١ : ٣٦٢

٢ " سيرة ابن هشام " ١ : ٣١٥

٣ ينظر " الموسوعة العربية الميسرة " ٢ : ١٩٢٥

٤ ينظر " تاريخ الرسل والملوك " للطبري ، سلسلة روائع التراث العربي ٢ : ٢٥ وما بعدها

وهناك رواية أخرى تختلف قليلا عن رواية الطبري يذكر فيها المسعودي أن هجرة النبي ص كانت في ملك قيصر لا ملك هرقل ، فيقول : " وفي تواريخ أصحاب السير أن رسول الله صلى الله عليه وسلم هاجر وملك الروم قيصر بن مورك . في عهد خلفاء الإسلام ، ثم ملك بعده قيصر بن قيصر ، وذلك في خلافة أبي بكر الصديق رضي الله عنه . ثم ملك على الروم هرقل بن قيصر ، ذلك في خلافة عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، وهو الذي حاربته أمراء الإسلام الذين فتحوا الشام . وغيرهم من أمراء الإسلام ، حين أخرجوه من الشام " (١)

وأميل إلى تأييد رواية للمسعودي بأن هرقل كان ملك الروم على عهد عمر رضي الله عنه ، وبأيديها أيضا ما ورد في أسد الغابة ، ويدل على غنى هذا الملك وثرائه الفاحش من أن " جثامة بن مساحق بن الربيع بن قيس الكناني .. كان رسول عمر إلى هرقل ، قال : جلست فلم أدر ما تحتي ، وإذا تحتي كرسي من ذهب ، فلما رأيته نزلت عنه ، فضحك ، وقال لي : لم نزلت عنه ؟ فقلت : إني سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم ينهي عن مثل هذا " (٢)

إذن فمن الثابت والمحقق أن هرقل كان من ملوك الروم ، وكان يتمتع بغنى وثراء فاحش ، والتمثيل به على الغنى والثراء والعظمة والأبهة في محله ولا عيب عليه ، بل لقد خدم المعنى .

١ " مروج الذهب " ١ : ٣٢٨

٢ ابن حجر العسقلاني " الإصابة في تمييز الصحابة " مطبعة مصطفى محمد بمصر ، سنة ١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩ م
١ : ٢٢٨

٢- الأعلام الدينية

وردت لدى نزار العديد من الأعلام الدينية ، أشهرها شخصية المسيح عيسى بن مريم .
والمسيح ابن مريم غني عن التعريف ، وهو من أولي العزم من الرسل هو ونوح وإبراهيم
وموسى ومحمد " ص " . ذكره نزار في ثلاثة مواضع :
الأول قوله :

وميعاد على فمها شحيح ، يحاول أن يبوح ولا يبوح
يرف على قرنفة خجول يبارك وهج حمرتها المسيح
[الموعد المزور ص ٢٠٧]

يتحدث هنا عن مباركة السيد المسيح ، وهذه المباركة وردت كثيرًا في الكتاب المقدس
، وخاصة عند الطعام أو الشراب ، من هذه المواضع قوله : " وفيما هم يأكلون أخذ يسوع
الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال : خذوا وكلوا هذا هو جسدي " [متى ٢٦ / ٢٦]
، وقوله : " فأخذ الأرغفة الخمسة والسمكتين ورفع نظره نحو السماء ، وبارك ثم كسر
الأرغفة وأعطى التلاميذ ليقدّموا إليهم وقسم السمكتين للجميع " [مرقس ١٦ / ٤١] ، " فلما
اتكأ معهما أخذ خبزًا وبارك وكسر وناولهما " [لوقا ٢٤ / ٣٠] .
فمباركة المسيح للطعام والشراب كأنه تسمية عليه لزيادة البركة . وذلك ما أراده نزار
في إشارته هذه .

ويقول عن المسيح في موضع آخر مخاطبًا محبوبته :
أنا لست أغفر كاليسوع ولن أدير إليك خدي
[امرأة من زجاج ص ٥٤٧]

إشارة هنا إلى سماحة السيد المسيح المعهودة ، ومن مظاهر هذه السماحة إدارة الخد
للمعتدي ، وردت هذه الإشارة مرتين في الكتاب المقدس ، الأولى قوله : " أما أنا فأقول
لكم : لا تقاوموا الشر ، بل من لطمك على خدك الأيمن فحوّل له الآخر أيضًا " [متى ٥ :
٣٩] ، والثانية قوله : " من ضربك على خدك فاعرض له الآخر أيضًا ، ومن أخذ رداك
فلا تمنعه ثوبك أيضًا " [لوقا ٦ / ٢٩]

والموضع الثالث الذي ذكر فيه السيد المسيح حديثه عن جراحه وعذابه قوله :
لكنهم لم يعرفوا أنني أنزف في حبك مثل المسيح
[كتاب الحب ص ٧٥٩]

وعذابات السيد المسيح ومعاناته ذكرتها كل الأنجيل ، وقصة عذابه قبل الصلب مشهورة ومؤثرة ، وقد ذكر في الكتاب المقدس معاناة السيد المسيح وعذابه أكثر من مرة ، منها قوله : " لأنه كما تكثر آلام المسيح فينا ، كذلك بالمسيح تكثر تعزيتنا أيضا " [٢ كورنثوس ١ / ٥] ، ومنها قوله : " بل كما اشتركتم في آلام المسيح ، افرحوا لكي تفرحوا في استعلان مجده أيضا مبتهجين " [١ بطرس ٤ / ١٣]
لكنه باستحضار عذابات المسيح هنا يكون قد أضر بالمعنى الديني ، وهون من شأن هذه العذابات التي حدثت عنها الكتب المقدسة والتي لا يتحملها بشر ، فمهما بلغ عذابه فلن يوازي عذابات السيد المسيح .

ومن الأعلام الدينية التي ضمنها نزار أشعاره شخصية النبي موسى عليه السلام ، وسيرته أشهر من أن أعرف بها ، ذكره نزار في قوله :
تعري واشطري شفتي إلى نصفين .. يا موسى بسيناء
[القصيدة المتوحشة ٦٥٦]

وقصة موسى وهروبه من فرعون وشق البحر ذكرها القرآن الكريم ، وكل الكتب التي تناولت قصص الأنبياء ، يقول الله تعالى ﴿ فَلَمَّا تَرَاءَى الْجَمْعَانِ قَالَ أَصْحَابُ مُوسَى إِنَّا لَمُدْرَكُونَ قَالَ كَلَّا إِنَّ مَعِيَ رَبِّي سَيَهْدِينِ فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ ﴾ [٦١ - ٦٣ الشعراء] .

وفي تفسير الطبري لكيفية شق البحر والهيئة التي صار عليها : وقوله : (فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ) يقول تعالى ذكره : فكان كل طائفة من البحر لما ضربه موسى كالجبل العظيم . وذكر أنه انفلق اثنتي عشرة فلقة على عدد الأسباط ، لكل سبط منهم فرق " (١)
وورد نفس المعنى ولكن بتفاصيل أكثر في قصص الأنبياء لثعلب ، حيث يقول " .. فكبح حزقيل فرسه بلجامه حتى طار الزبد من شدقه ، ثم اقتحم البحر فارتسب في الماء ، فذهب القوم ليصنعوا مثل ذلك فلم يقدرُوا ، فجعل موسى لا يدري كيف يصنع ، فأوحى الله إليه — أن اضرب بعصاك البحر — ، وكان الماء في ذلك الوقت في غاية الزيادة ، فضرب

موسى البحر بعصاه فلم يطعه ، فأوحى الله تعالى إليه أن كنه ، فضربه ثانيًا وقال : انفلق يا أبا خالد بإذن الله تعالى ، - فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم " (١)

ولم يلتفت العهد القديم لهذه المعجزة ، بل ذكرها في سياق توبيخه لبني إسرائيل وضمن معجزات موسى ، فقال : " قَدَّامَ آبَائِهِمْ صَنَعَ أَعْجُوبَةً فِي أَرْضِ مِصْرَ بِلَادِ صُوعَنْ ، شَقَّ الْبَحْرَ فَعَبَّرَهُمْ وَنَصَبَ الْمِيَاهُ كَنْدَ " [المزمير ٧٨ / ١٢ ، ١٣] ، والند كما ورد في معجم العهد القديم هو الأكمة أو التل المرتفع أو الجدار .

إن شق موسى للبحر معجزة لا خلاف حولها ، وتثبتها للكتب المقدسة ، لكن الشق لم يكن لنصفين ، بل انفلق البحر اثنتي عشرة قلقة ، فنزار إنن أخطأ في تضمينه لهذا المعنى ، ثم إنه ليس معنى راقياً ، أبعد للقارئ عن جلال وقداسة معجزة موسى عليه السلام ، فاختصرها إلى مجرد شق الشفاه إلى جزئين من قوة اللثم ، كما شق موسى بعصاه للبحر إلى شقين .

من الأعلام الدينية التي تعرض لها نزار في أشعاره شخصية النبي " سليمان " عليه السلام ، فقد قال عنه :

تذبحني امرأة من لبنان تساوي ملك سليمان
[مع بيروتية ص ٦٩٢]

وهو سليمان بن داود ، نبي وملك اليهود (٩٧٢ - ٩٢٣ ق م) ، في عهده بني الهيكل المقدس ، إليه تعزى بعض كتب العهد القديم كالأمثال والجامعة والحكمة ونشيد سليمان ، وفي الأساطير الشعبية يدعى سليمان بالرجل الحكيم ويعرف بكثرة الزوجات . ذكر سليمان في القرآن ست عشرة مرة ، كلها بينت نعم الله تعالى عليه " (٢) . منها قوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ وَسُلَيْمَانَ عِلْمًا وَقَالَا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي فَضَّلَنَا عَلَى كَثِيرٍ مِّنْ عِبَادِهِ الْمُؤْمِنِينَ . وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُدَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عَلِمْتُ أَنَّهُ مَنطِقُ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ وَخَشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَالْإِنسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ ﴾ [١٥ - ١٧ النمل]

١ أبو إسحق أحمد بن إسماعيل المعروف بثعلب ، قصص الانبياء المعسمى " عرائس المجالس " دار إحياء الكتب العربية / عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ص ١٧٥
٢ الموسوعة العربية الميسرة ١ : ١٠٠١

ويفسر ابن جرير الطبري هذه النعم بقوله : " ... عن محمد بن كعب : (وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عَلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ) قال : بلغنا أن سليمان كان عسكره مائة فرسخ : خمسة وعشرون منها للإنس ، وخمسة وعشرون للجن ، وخمسة وعشرون للوحش ، وخمسة وعشرون للطير ، وكان له ألف بيت من قوارير على الخشب ؛ فيها ثلاث مائة صريحة ، وسبع مائة سرية ، فأمر الريح العاصف فرقعته ، وأمر الرخاء فسيرته ، فأوحى الله إليه وهو يسير بين السماء والأرض : إني قد أردت أنه لا يتكلم أحد من الخلائق بشيء إلا جاءت الريح فأخبرته " (١) ويؤكد ثعلب هذه الخوارق ، وملك هذا النبي الذي لا نهاية له ، فيقول : " قال مقاتل : نسجت الشياطين لسليمان بساطاً فرسخاً في فرسخ ذهباً في إيريسم ، وكان يوضع له منبر من الذهب في وسط البساط فيقعد عليه ، وحوله ثلاثة آلاف كرسي من الذهب والفضة ، فيقعد الأنبياء على كراسي الذهب ، والعلماء على كراسي الفضة وحولهم الناس ، وحول الناس الجن والشياطين ، وتظلمهم الطير بأجنحتها لتلا تقع عليهم الشمس ، وترفع ريح الصبا البساط مسيرة شهر من الصباح إلى الرواح ، ومسيرة شهر من الرواح إلى الصباح " (٢)

ولأن ملكه كان بهذا الاتساع ، وكانت له كل هذه الخوارق المذهلة ، إذن فقد وفق نزار في توظيفه له واتخاذ رمزا للملك والعظمة .

ومن الأعلام الدينية التي تعرض لها نزار وضمنها أشعاره شخصية رابعة العدوية ، فيقول نزار عنها على لسان فتاة تخاطب محبوبها :

ادفني تحت رماد يدك شهيدة عشق صوفية
ادفني حيث يشاء الحب أنا رابعة العدوية
[قطني الشامية ص ١٧٠]

ورابعة العدوية هي " رابعة بنت إسماعيل العدوية ، أم الخير ، مولاة آل عتيك ، البصرية : صالحة مشهورة ، من أهل البصرة ، ومولداها بها . لها أخبار في العبادة والنسك ، ولها شعر : من كلامها : " اكنموا حسناتكم كما تكتمون سيئاتكم " . توفيت بالقدس سنة ١٣٥ هـ على خلاف حول هذا التاريخ " (٣)

١ " تفسير الطبري " ١٩ : ٤٣٧-٤٣٨

٢ " عرائس المجالس " ص ٢٦٠ وما بعدها

٣ " الأعلام " ٣ : ١٠

يذكرها أيضًا نزار في سياق أبعد ما يكون عن شخصيتها ، فيشبهها بفتاة مستهترّة تريد أن تذوب بين أصابع حبيبها شهيدة للعشق ، هنا أيضًا نراه يبتعد عن قداسة وطهارة هذه الشخصية ، وينأى بها عن جوهرها ، وربما أقحمها هنا في هذا السياق لتحقيق له القافية ، وإلا لما ذكرها في هذا السياق المبثّل ، فحياة رابعة مع الزهد والتقوى لا يختلف عليها اثنان ، ولا يستطيع أن ينكرها أحد ، فقد ورد في سير أعلام النبلاء : " .. حدثني عبدة بنت أبي شوال ، وكانت تخدم رابعة العدوية ، قالت : كانت رابعة تصلي الليل كله ، فإذا طلع الفجر ، هجعت هجعة حتى يسفر الفجر ، فكنت أسمعها تقول : يا نفس كم تتامين ، وإلى كم تقومين ، يوشك أن تتامي نومة لا تقومين منها إلا ليوم النشور " (١)

ومن الثابت كذلك أنها مرت في حياتها بمرحلتين : مرحلة ما قبل التوبة ، ومرحلة ما بعد التوبة ، لكن حياتها قبل التوبة لم يتعرض لها الكثيرون ، ربما حياءً وسترًا منهم لهذه المرحلة ، وربما لأن حياتها كانت قبل التوبة تخصها هي ، وإنما بعد التوبة فهي تخص الناس جميعًا كنموذج يحتذى ، فهذا د. عبد الرحمن بدوي يذكر في كتابه " شهيدة العشق الإلهي " ندرة المصادر التي تناولت طفولة وصبا رابعة العدوية ، لكنه اعتمد على كتاب العطار " تذكرة الأولياء " بعد أن غربل كلامه ومنطقه وحذف منه الخوارق والأساطير ، فذكر " أن رابعة العدوية نشأت في بيت فقير ، ولما كبرت وتوفي والدها وهي لا تزال في ريعان الصبا حدث في البصرة قحط فتفرقت وأخواتها الثلاث يهمن على وجوههن ، فرآها ظالم وأسرها وباعها بستة دراهم لرجل أنقل عليها العمل .

وقصة تحريرها أقرب إلى باب الأساطير ، كانت تصلي وتتهدد فإذا بنور كأنه الكوكب فوق رأسها يضيء جنبات القصر ، فلما رأى سيدها هذا المشهد حررها لوجه الله ويفترض د. عبد الرحمن بدوي قصة وقوعها في المعصية أنها اندفعت بفضل الحرية التي وهبتها إلى المشاركة في الحياة الدنيا فانطلقت تسعى إلى رزقها فلم تجد غير حرفة العزف على الناي والإطراب .

ويحتمل أنها اندفعت في طريق الشهوات إلى مدى بعيد ، لأنها تابت بعد ذلك ، فهذه التوبة أصدق دليل على اندفاعها إلى أبعد حد في طريق الشهوة .

٢ " سير أعلام النبلاء " تصنيف الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي ، أشرف على تحقيق الكتاب شعيب الأرناؤوط حقق هذا الجزء نذير حمدان ، مؤسسة الرسالة ، بيروت لبنان ، ط ١١ ، سنة ١٤١٧ هـ ١٩٩٦ م ، ٨ : ٢٤٢

فهذه الانقلابات الروحية الكبرى إنما تقع دائماً نتيجة لعنف وإفراط ومبالغة في الطرف الأول المنقلب عنه ، وربما كانت توبتها لهذا التائب الذاتي المستمر الذي كان يلح عليها ، وربما ساعدها على ذلك غشيانها مجالس اللوعاظ في مساجد البصرة ، وبخاصة مجلس الحسن البصري فضلاً عما عساه أن تكون لقيته حتى إيان عملها من صوفية وزهاد " (١) وما يهمنا من هذا التاريخ أنها تابت إلى الله تعالى ، ولقبت بشهيدة للعشق الإلهي ، وكانت لها كرامات تدل على قربها من الخالق سبحانه ، فمن غير اللائق أن تساق قصتها في هذا السياق غير الرفيع ، وأن تختصر تجربتها على طريق العشق الإلهي في قصة فتاة عاشقة تريد أن تذوب بين أصابع حبيبها شهيدة للعشق المادي الجسدي .

المبحث الثاني (الخمس من التراث الشعبي)

لجأ نزار إلى التراث الشعبي واستلهم منه بعض الأعلام ، وبعض العادات القديمة . أما عن الأعلام التراثية فمن أبرزها " أبو زيد الهلالي " رمز به هنا إلى البطولة والشجاعة والقوة : بدا ذلك في قوله عن الشرق العربي :

شرقنا المجتر تاريخاً
وأحلاماً كسولة
وخرافات خوالي
شرقنا الباحث عن كل بطولة
في أبي زيد الهلالي
[خبز وحشيش وقمر ص ٣٦٨]

فهو هنا يعرض بمنهج العرب في الشرق ، واجترارهم للماضي وبطولاته ، والاكتفاء بها والعيش عليها ، بل ربما الإتيار فيها والمزايدة عليها ، دون النظر إلى الحاضر وصنعه على نفس هذا المنوال ، بل لقد اكتفى الشرق بهذا الماضي وحبس نفسه فيه ، وذلك ما يزعج نزاراً .

ونزار في تمثله بأبي زيد الهلالي كنموذج للبطولات العربية لم يكن محقاً كل الحق ، بل نراه ينساق مع ما شاع في الأدب الشعبي المصري الذي يمدح أبا زيد الهلالي زعيم قبائل بني هلال التي كانت تسكن جنوب مصر ، ويذكر التاريخ أن الدولة الفاطمية قد أرسلتها لتأديب المعز بن باديس الزيري الصنهاجي ملك تونس عندما أراد أن ينسلخ عن

١ " شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية " مكتبة النهضة المصرية ، ط ٢ سنة ١٩٦٢م ص ١٢ - ١٦

الدولة الفاطمية الشيعية ويعلن ولاءه مرة أخرى للدولة العباسية الأم ، فما كان من هذه القبائل السبوية التي يتزعمها أبو زيد الهلالي ، ما كان منها إلا أنها هدمت تونس وعاصمتها القيروان وأنت على الأخضر واليابس ، ولا زالت هذه الحادثة تروى بمرارة في الأدب المغربي ، ورثاء مدينة القيروان لدى شعراء المغرب ليس ببعيد عن أيدي الباحثين ، ومن أشهر من رثاها وصور هذه الكارثة ابن رشيقي القيرواني ، بينما تروى هذه الوقائع بالفخر في الأدب الشعبي المصري .

وربما كان غزو العراق للكويت في العصر الحديث نموذجًا مصغرًا لما حدث من غزو بني هلال للقيروان في العهد القديم . فالواقعة تدّين بني هلال أكثر مما تعد من مفاخرهم ، وكثير من المصادر التاريخية أكدت ذلك .

من أبرز هذه المصادر تاريخ ابن خلدون ، يقول في الفصل السادس والعشرين من المقدمة عن أن العرب إذا تغلبوا على أوطان أسرع إليها الخراب : " وإفريقية والمغرب لما جاز إليها بنو هلال وبنو سليم منذ أول المائة الخامسة وتمرسوا بها لثلاثمائة وخمسين من السنين قد لحق بها وعادت بسائطه خرابًا كلها" (١)

يؤكد هذا الكلام ياقوت الحموي عند تعرضه لمدينة القيروان ، لكنه يذكر أنها هدمت على أيدي العرب ، لم يخص بني هلال بالذكر ، فيقول عنها : " وليس بالغرب مدينة أجل منها إلى أن قدمت العرب إفريقية، وأخربت البلاد فانتقل أهلها عنها فليس بها اليوم إلا صعلوك لا يطمع فيه " (٢)

ونفس الكلام أكدّه المسعودي ، عند حديثه عن القيروان (*)

إنّ فموضع الاستشهاد بأبي زيد الهلالي على الفروسية والقوة لم يكن في محله ، بل جاء به نزار منساقًا مع الأدب الشعبي المصري .

١ مقدمة ابن خلدون " العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر " مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني بيروت لبنان سنة ١٩٦٧م ١ : ٢٦٥

٢ " معجم البلدان " لياقوت الحموي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، باب القاف والياء وما يليهما

* ينظر " نزهة المشتاق في اختراق الآفاق " ٢ : ٨٨

ومن الأعلام التراثية التي ضمنها نزار أشعاره " عنتره بن شداد " فقد ذكره رمزاً للقوة والبطش ، بل اشتقت العنترية والبطولة للظاهرة من اسمه ، ذكره بقوله :

يا سيدي !
عنتره العبسي خلف بابي
يذبحني إذا رأى خطابي
[رسالة إلى رجل ما ص ٥٧٧]

وقوله في موضع آخر ناسجاً على نفس المنوال :

أكلنا لحم من نهوى ومسحنا خناجرنا
وعند منصة القاضي صرخنا " واكرامتنا "
وبرمنا كعنتره بن شداد شوارينا
[اليوميات ص ٦٣٩]

ومعرفتنا لحياة عنتره (٠٠٠ - نحو ٢٢ ق هـ = ٠٠٠ - نحو ٦٠٠ م) ودراستنا لها تثبت عدم صدق هذه الفكرة التي ترسبت في الأذهان عن قوته وعن بطشه وشجاعته المصطنعة : فكل من تناول سيرة حياته ذكر شهامته وحلمه :

ففي معجم المؤلفين : ذكر عنه أنه " من فرسان العرب في الجاهلية ، من أهل نجد . أمه حبشية اسمها زبيبة ، سرى إليه السواد منها ، وكان من أحسن العرب شيمة ، ومن أعزهم نفساً ، يوصف بالحلم على شدة بطشه " (١)

ونفس الصفات يذكرها الزركلي عنه في الأعلام ، ويضيف إلى ذلك أن " في شعره رقة وعذوبة . وكان مغرمًا بابنة عمه " عبلة " فقل أن تخلو له قصيدة من ذكرها " (٢)

إذن فبطولة عنتره لم تكن كما شاع عنه بطولة مزيفة ، وشجاعته لم تكن شجاعة مصطنعة ، بل هناك العديد من الأسباب التي تجعل من شجاعته الشجاعة العاقلة ومن بطولته البطولة الحقيقية ، من أول هذه الأسباب عيشه في الصحراء ووراثته القوة من أمه الحبشية ومن أبيه العربي ، وثانيها رقة العبودية الذي عاناه وسعي لمحوه ببطولة حقيقية ليعترف به أبوه ، ويضاف إلى ذلك حبه الجارف لابنة عمه عبلة ، تلك المشاعر العاطفية عملت بالتأكيد على تهذيب إحساسه ورقة مشاعره .

رجل بهذه المواصفات لا يمكن أن يبطش باخته إن رأى خطابها ، بل يمكن أن يثور لكرامته ، لكن لا تصل إلى حد القتل كما ذكر ، رجل بهذه المواصفات لا يمكن أن تكون بطولته مزيفة كما صورها نزار في الموضع الثاني ، والعيب كما نرى ليس عيب نزار

١ " معجم المؤلفين " لعمر كحالة مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ١ ، سنة ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م ، ٢ : ٥٨٧

٢ " الأعلام " ٥ : ٩١

بل هو عيب التراث الشعبي الذي أكد هذه الفكرة المزيفة التي استثمرها فأخطأ في هذا الاستثمار وأفسد المعنى .

ومن الشخصيات المستوحاة من التراث الشعبي التي لجأ إليها نزار وضمنها أشعاره شخصية " شهریار " نكره في أكثر من موضع ، منها قوله :

ما قيمة الحوار؟
ما قيمة الحوار؟
ما دمت يا صديقتي قانعة
بأنني وريث شهریار
[دموع شهریار ص ٥٤٤]

وعندما يذكر شهریار يبرز في أذهاننا أشهر من تسمى بهذا الاسم في التراث القصصي العربي هو الملك شهریار ، بطل القصص المشهورة " ألف ليلة وليلة " .
وعند البحث في ملوك الفرس يذكر ابن الأثير ضمن حديثه عنهم أنه " كان لكسرى أبرويز ثمانية عشر ولداً ، وكان أكبرهم شهریار " (١)

لكن شهریار هذا لم يملك ، ولم يذكر في قائمة ملوك الفرس ، كما أن السياق الذي ورد فيه هذا الاسم عند نزار يجعلنا نرجح أن يكون المراد هو شهریار بطل قصص ألف ليلة وليلة ، وهو كما ورد في الليلة قبل الأولى من الليالي (٢) : من ملوك بني ساسان بجزائر الهند والصين ، وقصته مشهورة أنه خرج للصيد ذات ليلة ، ثم عاد إلى القصر فجأة فوجد زوجته تخونه مع أحد العبيد ، فقتلها وقتله ، وقرر الانتقام من كل بنات حواء ، فصار من عادته أنه يتزوج كل ليلة بيتاً بكرةً ويقتلها من ليلتها ، ولم يزل من ذلك مدة ثلاث سنوات فضجت الناس وهربت بناتها ، ولم يعد في تلك المدينة فتيات في سن الزواج ، حتى ظهرت شهرزاد بنت وزيره وقررت الرزاج منه ، وكانت تشغله كل ليلة بحكاية من حكاياتها ، وكانت قصص الليالي التي تقطع القصة فيها عند مقطع مشوق هي وسيلتها التي نجحت من خلالها أن تنسيه القتل .

وبالرغم من أن الاسم فارسي والشخصية فارسية إلا أن المصادر التاريخية الفارسية لم تقف طويلاً أمام هذه الشخصية ، بل إن المصادر لم تهتم بقصص ألف ليلة وليلة ، فـ

١ ابن الأثير " الكامل في التاريخ " ١ : ١٧٠

٢ ينظر " ألف ليلة وليلة " منشورات دار مكتبة الحياة بيروت دون تاريخ ص ١٣-١٨

"شهریار" لديهم وفي معاجم الأعلام هو بطل أساطير الشاهنامة التي كتبها الفردوسي ، أما علاقته بألف ليلة وليلة فلا يذكرها أحد .

فهو يأخذ من شهریار هذا الجانب النفسي من حكايته ، وبأنه يتزوج النساء ، أو يعاشرهن ليقتلن انتقاماً منهن . فنزار يتألم من أن محبوبته لا ترى فيه إلا أنه وريث شهریار ، يسعى لإتمام اللقاء الجنسي ، ثم يفتك بالفتاة التي اجتمع بها ، وربما نجد أن نزاراً كان محقاً في توظيف قصة شهریار بهذا الشكل .
ويقول في موضع آخر :

لا أحد يفهمني
لا أحد يفهم مأساة شهریار
حين يصير الجنس في حياتنا
نوعاً من الفرار
[سموع شهریار ص ٥٤٥]

فهو يؤكد هنا على نفس القضية ، وهو أن شهریار لا يتزوج النساء أو يعاشرهن من أجل حب الجنس ، وإنما هو مدفوع بمؤثر داخلي ، يجبره على الانسياق لتحقيق هدف داخلي وهو الانتقام من جنس النساء .
فقد أحسن نزار في توظيفه لقصة شهریار ، ولم يخالف في ذكره لها ما عرف عنها .

ضمن شعره كذلك شخصية شهرزاد ، في قوله :
تریدین مولى
یسبح باسمك كالبيغاء
...
ويفسل بالتخمر رجلك
يا شهرزاد النساء
[تریدین ص ٥١٤]

و"شهرزاد" تعني بالفارسية : الأصلية أو ذات الأصل الحر ، ونلاحظ أن الأدب الفارسي لم يعط لها أية أهمية ولم يذكر لهذا الاسم علاقة بألف ليلة وليلة ، بينما هي في المصادر العربية ابنة وزير الملك شهریار الذي فشل في إيجاد الفتاة المناسبة " فتوجه إلى منزله وهو غضبان مقهور خائف على نفسه من الملك ، وكان له بنتان : الكبيرة اسمها شهرزاد والصغيرة اسمها دنيازاد ، وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير ملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين ، فقالت لأبيها : ما لي أراك متغيراً حاملاً الهم والأحزان ،

فحكى لها ما جرى لها من الأول إلى الآخر فقالت له : بالله يا أبت زوجني من هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المدينة وسبباً لخلاصهن من بين يديه ... وكانت قد أوصت أختها الصغيرة قائلة : إذا توجهت عند الملك وأرسلت بطلبك ، فإذا جئت قولي : يا أختِ حدثيني حديثاً نقطع به الليل ، وأنا أحدثك حديثاً يكون فيه إن شاء الله الخلاص ، فلما قصت عليها حكايتها الأولى قالت لها أختها : ما أطيب حديثك وأطفه وأذه وأعذب ، فقالت لها : وأين هذا مما سأحدثكم به الليلة المقبلة إن عشت وأبقاني الملك ، فقال لها في نفسه : والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها ^(١).

لكننا نلاحظ أن نزاراً جانبه الصواب في توظيف اسم وقصة شهرزاد هنا ، فهو قد ذكرها رمزاً للترف والأبهة والعظمة نموذجاً خيالياً مثل " قطر الندى " ابنة خماراويه ، لكنها كما تبدو فتاة ضحت بنفسها من أجل افتداء بنات جيلها ، كما أنها كانت دائماً وأبداً على حد الخنجر ، فهي في علاقتها بشهريار معرضة في كل ليلة أن يغضب عليها أو لا يعجب بحكايتها فيكون جزاؤها القتل ، فهي تماماً على عكس ما رآها نزار أو تصورها .

ومن الأعلام التراثية التي ضمنها نزار في أشعاره شخصية شمشون ، أو ما عرف في التراث الشعبي المصري بشمشون الجبار ، ذكره في قوله :

أنا شمشون إذا أوجعتني قلت : يا ربي عليها وعلى

[حصان ص ٤٩٧]

هنا تضمين لقصة شمشون وهذه للمبد ، وقصته لم أعثر عليها إلا في النادر من المصادر ، لأن شخصيته أقرب إلى الشخصيات الأسطورية منها إلى الشخصيات التاريخية ، وذلك ما لاحظته عند الدميري عندما تعرض لها ، فيقول : " روي عن وهب ابن منبه أنه كان في زمن بني إسرائيل في زمن عيسى عليه الصلاة والسلام رجل اسمه شمشون ، وكان من أهل قرية من ترى الروم ، كان قد هداه الله لرشده وصار من الحواريين ، وكان أهله أصحاب أوثان يعبدونها ، ... وكان يغزوهم وحده ، ... ، وكان قد أعطي قوة في البطش وكان لا يوثقه حديد ولا غيره ، ... فتآمروا فيه فقال بعضهم لبعض : إنكم لن تقدروا على أذاه إلا من قبل زوجته ، فدخلوا عليها وجعلوا لها جعلاً إن أوثقته ... فأعطوها حبلاً وثيقاً ... فقامت إليه فأوثقته كتافاً

١ " ألف ليلة وليلة " ص ١٥ وما بعدها

فلما هب من نومه، جذب يديه فوق الحبل من عنقه... فأرسلوا إليها بجامعة من حديد، ...
فلما نام جعلتها في عنقه، فلما هب من نومه جذبها فتقطعت... فلم تزل تخذعه ...
وتتلف له في السؤال، وكان ذا شعر كثير جدًا فقال: ويحك إن أمي كانت جعلتني نذيرًا
فلا يغلبني شيء أبدًا ولا يوثقتي إلا شعري . فتركته حتى نام ، ثم قامت إليه فأوثقت يديه
إلى عنقه بشعره فأوثقه ذلك. وبعثت إلى القوم فجاؤوا وأخذوه فجدعوا أنفه ، وفقؤوا عينيه
وأوقفوه للناس... وأشرف الملك لينظر ماذا يفعل به، فدعا الله شمشون ... فرد الله عليه
بصره، وما أصابوا من جسده، وأمره أن يأخذ بعمود من عمد المدينة الذي عليه الملك
والناس ففعل، فوقعت المدينة وهلك من فيها وأرسل الله على زوجته صاعقة فأحرقتها،
ونجى الله تعالى شمشون بمنه وفضله " (١)

لكنني عند البحث في تفاسير القرآن الكريم ضمن الآيات التي ذكرت عيسى وحواريه
لم أعثر على حوار من حوار عيسى عليه السلام بهذا الاسم .
وعند البحث في الكتاب المقدس ، وجدت في سفر " القضاة " من أسفار العهد القديم
[١٥ : ٤ - ٢٨ / ١٦] قصته كاملة وبتفاصيل أكثر مما ذكره الديرى ، ولا تختلف عنها إلا
في بعض النقاط ، وأيًا ما كان هذا الخلاف فالثابت من هذه الروايات أن شمشون كان
شخصية ذات قوة خارقة ، وكان شعره هو مصدر قوته ، قضت عليه زوجته بقص هذا
الشعر ، فأوحى الله إليه أن يهد المعبد على قومه انتقامًا منهم .

ومن الأعلام التراثية الشعبية التي ضمنها نزار شخصية السندباد ، وشخصية علاء
الدين ، وهما كما نعلم شخصيتان خياليتان ذكرا كثيرًا ضمن حكايات ألف ليلة وليلة ،
أحسن نزار توظيفهما ليدلل بهما على القوة والمهارة الخارقة ، يقول عن " السندباد " :

ولست أنا
سندباد الفضاء
لأحضر بابل بين يديك
وأهرام مصر .. وإيوان كسرى
[تريدين ص ٤١٦]

فهو يعائب محبوبته التي تطلب منه فوق ما يطيق ، فيذكرها بأنه ليس السندباد ، أي ليس
الشخصية الخيالية الأسطورية القادرة على صنع المستحيل لتحقيق رغباتها المبالغ فيها .

١ جمال الدين محمد بن موسى الديرى " حياة الحيوان الكبرى " طبعة مصطفى البابي الحلبي ط ٢ سنة ١٢٧٦ هـ /
١٩٥٦ م ٣١٥ / ١ ، ٣١٦

ويقول عن علاء الدين :

وليس لدي سراج علاء
لأتيك بالشمس فوق إناء
[تزيين ص ٤١٩]

فهو يذكر هنا محبوبته بأنه ليس علاء الدين صاحب المصباح السحري ، الذي يحكه فيخرج منه الجنى الذي يحقق له كل أمانيه .

وأما عن العادات التراثية الشعبية فنذكر منها التنجيم والزار ، بدا ذلك في قوله :

أقاوم كل أهل الكهف والتنجيم والزار
تواكلهم ، تأكلهم ، تناسلهم كأبقار
[اليوميات ص ٦٣٨]

والتنجيم قراءة الطالع بحساب الأبراج والنجوم ، فالمنجمون يرون أن كل برج من الإبراج له يوم نحس ويوم سعد ، مَنْ يوافق برجه يوم سعدة يوفق فيما أقدم عليه ، ومن يخالفه لا يوفق ، وكان استطلاع المنجمين شائعاً في المجتمعات العربية الإسلامية ، يلجأ إليهم الخليفة أو الأمير كلما هم بأمر عظيم ، فيقرأ له الطالع ويشير عليه بما يرى ، وكثيراً ما أصابت آراءهم ، وكثيراً ما أخطأت ، ومن الناس من يعترف بقراءة النجوم ، ومنهم من يعتبرها تسور على الغيب ، وعن كل حال فقد نهينا عن ذلك عملاً بالحكمة " كذب المنجمون ولو صدقوا "

أما عن الزار فهو " مجموعة من الطقوس الشعبية لها رقصات خاصة وعبارات خاصة ... يذهب بعض الباحثين إلى أن أصل كلمة الزار عربي ، وهو من زائر النحس ... وهي تعمل على طرد العفاريت التي تتقمص بعض الناس ، لذلك فالزار يقوم عند معتقديه بوظيفة علاجية ، وقد جرت العادة بأن تقوم بهذه الطقوس ... امرأة هي الشیخة أو الكدية " (١)

وقد قام علماء الطب النفسي في العصر الحديث بدراسة الزار ، ووجدوا أن في هذه الرقصات العنيفة التي تمارس في أثنائه القدرة على إخراج الطاقة الزائدة واستعادة النشاط ، شأنه في ذلك شأن رقصات البيتلز والتويست ، وأيضاً مثل ما يحدث في حلقات الذكر ، كلها تؤدي نفس الغرض في إخراج الطاقة الزائدة وتوصل الإنسان إلى حالة من الهدوء

النفسي ، ليس معنى ذلك أننا نشجع على ممارسة الزار ، ولكن معناه أن نأخذ منه هذا الجانب العملي النافع فقط .

وحديث نزار عن أن أهل الكهف والتجيم والزار يتواكلون ، ويتأكلون ، ويتناسلون كأبقار حديث فيه بعض المبالغة والتجني .

المبحث الثالث والخمسين من التراتل الإسلامي

من التعبيرات التي ظهرت لديه واصطبغت بصبغة إسلامية تتاوله لملك اليمين ، بدا ذلك في موضعين : أولهما قوله :

أين السبايا ؟ أين ما ملكت يدي أين البخور يضوع في حجراتي
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٥]

والثاني قوله :

تمتعنا " بما إيماننا ملكت " وعشنا في غرائزنا بمستنقع
[اليوميات ص ٦٣٧]

والحقيقة أن قضية ملك اليمين أصبحت من القضايا المهمة في العصر الحديث ، عن ملك اليمين يقول الأستاذ أحمد أمين " ولما كثرت الفتوح كثر الاسترقاق من الأمم المفتوحة ، ووزع المسترقون رجالا ونساء وذراري على العرب الفاتحين حتى يروي المسعودي أن الزبير بن العوام كان له ألف عبد وألف أمة . وهذا الرقيق يكون مملوكاً للسيد كالمتاع ، له الحق في بيعته وهبته ، وإذا كانت أمة جاز للسيد أن يستمتع بها ، ولا يقيد الملك بعدد ، فيصح أن يكون للرجل عدد كبير من العبيد ، كما يصح أن يكون في بيته عدد من الإماء ، وإذا ولدت الأمة من سيده فالولد ابنه ، وتسمى هي " أم ولد " له ، وتبقى ملكاً له بعد ولادتها يستمتع بها ، ولكن لا يجوز له أن يبيعها أو يهبها ، وإذا مات عنها فهي حرة ، والمالك أن يعتق عبده أو عبده أو أمتة ، أي يرد له حريته ، لكن تبقى هناك صلة بين المعتق والمعتق ، وهذه الصلة تسمى الولاء ، فيظل المعتق ينسب لمن أعتقه وإن كانت أنثى فهي مولاته ، فيقال : زيد بن حارثة مولى رسول الله أي عتيقه " (١)

١ أحمد أمين " فجر الإسلام " مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ، ط ٨ سنة ١٣٨٠ هـ ١٩٦١ م ، ص ٨٨ ، ٨٩ .

وقد تحدث القرآن كثيراً عن هذه القضية ووردت كثيراً في آياته ، منها قوله تعالى :
 وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُوا فِي الْيَتَامَىٰ فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ مَتًى وَثَلَاثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ذَلِكَ لَأَنْتُمْ أَلَّا تَعْدِلُوا [٣ النساء] ، وقوله تعالى : ﴿ وَالْمُحْصَنَاتُ مِنَ النِّسَاءِ إِلَّا مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ كِتَابَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَأُحِلَّ لَكُمْ مَا وَرَاءَ ذَلِكَ أَنْ تَبْتَغُوا بِأَمْوَالِكُمْ مُحْصِنِينَ غَيْرَ مُسَافِحِينَ ﴾ [من ٢٤ النساء]

وفي تفسير الطبري يقول : "ملك اليمين" : للسبأيا اللواتي فرق بينهن وبين أزواجهن السبأء ، فحلن لمن صرن له بملك اليمين ، من غير طلاق كان من زوجها الحربي لها ...
 عن ابن عباس قال : كل ذات زوج ، إتيانها زناً ، إلا ما سبئت " (١)

فملك اليمين إذن هو باب آخر من أبواب الرق الذي كان سائداً في معظم الأمم قبل الإسلام ، لكنه يختلف عن الرقيق بأن هذا النوع غير مشترى ، بل هو أسير حرب من بلاد كافرة وزع على المسلمين المجاهدين ضمن الغنائم .

وبالرغم من أن الإسلام قد أباح تجارة العبيد ؛ لأنها كانت سائدة ومعروفة في معظم الأمم والشعوب ، وكانت تعرف في البلاد العربية باسم النخاسة ، وتاجر الرقيق كان يعرف بالنخاس ، إلا أن الإسلام عمل بالتدريج على أن يضيق أبوابه ليقضي عليه ، وخصوصاً في المجتمعات الإسلامية ، وكان سبيله في ذلك : أنه جعل عتق العبيد تكفيراً للذنوب مهما كبرت ، وفتح باب مكاتبه العبد لمولاه ، وحرم بيع الأمة إذا استولدها مولاهما ذكراً ، وينسب هذا الذكر إليه ، وأن تعتق هذه الأمة إذا مات سيدها ، ففتح الباب بعض الشيء لعتق الإماء . وبذلك انحسر الرق في المجتمعات الإسلامية ، وظل على مستوى العالم إلى أن قضى عليه وحرّم دولياً في العصر الحديث .

فمن غير المنطقي اجترار هذا التاريخ القديم لتطبيقه على الواقع المعاش ، فالرق كان موجوداً في كل الأمم حتى حرّم ، ولم يعد له وجود في المجتمعات الإسلامية ؛ لأنه ارتبط بمرحلة الفتوحات وبداية نشر الدين الجديد ، وتلك المرحلة كنا قد تجاوزناها منذ عهد بعيد

وقوله عن تعدد الزوجات في الإسلام :

ليالينا موزعة
على زوجاتنا الأربع
هنا شفة .. هنا ساق

هنا ظفر .. هنا أصبع
[اليوميات ص ٦٣٦]

نلاحظ هنا أنه يعيب على هذا التشريع ؛ لأنه يعمل من وجهة نظره على تشتيت المشاعر ، وتقسيم العواطف بين هذه الزوجات ، فهذه النظرة السطحية للقضية تدل على أنه لم يدرك الحكمة الإلهية من تعدد الزوجات في الإسلام . فالقرآن الكريم يقول : ﴿ وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُوا فِي الْيَتَامَىٰ فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ مَثْنَىٰ وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ذَلِكَ أَذْنَىٰ أَلَّا تَعُولُوا ﴾ [النساء ٣]

وجاء في تفسير الطبري لهذا المعنى : " معنى ذلك : وإن خفتُم ، يا معشر أولياء اليتامى ، أن لا تقسطوا في صداقهن فتعدلوا فيه ، وتبلغوا بصداقهن صدقات أمثالهن ، فلا تتكحوهن ، ولكن انكحوا غيرهن من الغرائب اللواتي أحلهن الله لكم وطيبهن ، من واحدة إلى أربع ، وإن خفتُم أن تجوروا = إذا نكحتُم من الغرائب أكثر من واحدة = فلا تعدلوا ، فانكحوا منهن واحدة ، أو ما ملكت أيمانكم " (١)

فتعدد الزوجات إذن مما أباحه الإسلام ، ولكن بشرط العدل بينهما ، في الطعام والسكن والكسوة والمبيت ، وسائر ما هو مادي من غير تفرقة بين غنية وفقيرة ، وعظيمة وحقيرة فإن لم يتحقق هذا الشرط فلا يجوز الجمع بين الزوجات ، والاكتفاء بزوج واحدة .

وعن الحكمة من تعدد الزوجات يحدثنا الشيخ سيد سابق فيقول : " ذلك أن للإسلام رسالة إنسانية عليا كلف المسلمون أن ينهضوا بها ، ويقوموا بتبليغها للناس . وهم لا يستطيعون النهوض بهذه الرسالة إلا إذا كانت لهم دولة قوية ، قد توفر لها جميع مقومات الدولة : من الجندية ، والعلم ، والصناعة ، والزراعة والتجارة ، وغير ذلك من العناصر التي يتوقف عليها وجود الدولة وبقاؤها مرهوبة الجانب نافذة الكلمة قوية السلطان .

— قد يكون عدد الإناث في شعب من الشعوب أكثر من عدد الذكور ، كما يحدث عادة في أعقاب الحروب ، بل تكاد تكون الزيادة في عدد الإناث مطردة في أكثر الأمم ، حتى في أحوال السلم ، نظرا لما يعانيه الرجال غالبا من الاضطلاع بالأعمال الشاقة التي تهبط

بمستوى السن عند الرجال أكثر من الإناث ، وهذه الزيادة توجب التعدد، وتقرض الأخذ به لكفالة العدد الزائد وإحصائه، وإلا يضطرون إلى الانحراف واقتراف الرذيلة .
ولقد اضطرت بعض الدول التي زاد فيها عدد النساء على الرجال إلى إباحة التعدد، لأنها لم تر حلاً أمثل منه مع مخالفته لما تعتقده، ومنافاته لما ألفته ودرجت عليه " (١)
فتعدد الزوجات إذن مباح في الإسلام بشروط بينها ولغايات وأهداف عظيمة ربما لجأ إليها غير المسلم وطبقها في مجتمعاته للحد من حالات العنوسة التي استشرت فيها ، فخير للمرأة أن تتقاسم رجلاً مع امرأة أخرى من أن تبقى دون زواج تعاني الوحدة والأمراض النفسية وخاصة عندما تصل إلى خريف العمر . فالتعدد قانون إلهي لا يجوز أن نناقشه أو نعيبه لأي سبب من الأسباب .

ومن التعبيرات التي اصطبغت بصبغة إسلامية الحديث عن أهل الكهف ، رمزاً للتخلف والغياب عن الواقع ، يقول على لسان فتاته في اليوميات :

أقاوم كل أهل الكهف والتنجيم والزار
تواكلهم تأكلهم تناسلهم كأبقار
[اليوميات ص ٦٣٨]

وقصة أهل الكهف أو أصحاب الكهف من القصص الشهيرة في القرآن الكريم ، ذكرها الله تعالى في سورة الكهف من الآية ٩ وحتى الآية ٢٦ ، وموجزها أنهم كانوا مجموعة من الفتية الصالحين آمنوا بربهم فأراد الله تعالى أن يحميهم من بطش ملكهم الظالم الذي كان سيجبرهم على ترك عبادتهم ، فساقهم الله تعالى إلى الكهف ، فدخلوا فيه وناموا طال بهم المقام في هذا الكهف لمدة ثلاثمئة وتسع سنين ، ثم أيقظهم الله وهو يظنون أنهم ناموا يوماً أو بعض يوم ، لكنهم فوجئوا بحقيقة المدة التي قضوها عندما ذهبوا بورقهم ليتسوقوا من المدينة ، عندئذ ماتوا في الحال .

^١ السيد سابق " فقه السنة " دار الفتح للإعلام العربي ، ط ١١ ، ١٤٢٠ هـ / ١٩٩٩ م ٢ : ٧٠

وهنا يرمز نزار بهم إلى السكون والانسحاب من الواقع ، وهو محق في إدراكه لظاهر القصة ، بغض النظر عن الحكمة الإلهية والمعجزة التي أرادها الله منهم .
فالفتاة تريد أن تقاوم رموز التخلف على اختلاف أشكاله ودرجاته ، الذين يعيشون كأهل الكهف في عالمهم الخاص الذي ابتعدوا وانعزلوا فيه عن الدنيا .

المبحث الرابع - النفس من المسيحية

ضمن نزار أشعاره بعض اللفظات التي استمدت من الدين المسيحي : فتناول مباركة السيد المسيح للأشياء - وجراحات السيد المسيح ، والحديث عن الهيكل ، والحديث عن التعميد ، والاحتفال بأعياد رأس السنة بالشمع والزيت ، وحديثه عن الكنيسة والأجراس :
يقول نزار :

وميعاد على قمها شحيح يحاول أن يبوح ولا يبوح
يرف على قرنفة خجول يبارك وهج حمرتها المسيح
[الموعد المزور ص ٢٠٧]

هنا إشارة إلى مباركة السيد المسيح للأشخاص وللأفراد ، وهذه المباركة شاعت لدى المسيح عليه السلام ووردت كثيراً في إصحاحات العهد الجديد ، وفي مواقف كان معظمها متعلقاً بالطعام والشراب ، في قوله : " وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال : خذوا وكلوا هذا هو جسدي " [متى ٢٦ / ٢٦] ، وكذلك قوله في موقف آخر " فأخذ الأربعة الخمسة والسمكتين ورفع نظره نحو السماء ، وبارك ثم كسر الأربعة وأعطى التلاميذ ليقدموا إليهم وقسم السمكتين للجميع " [مرقس ١٦ / ٤١] وقوله أيضاً : " فلما اتكأ معهما أخذ خبزاً وبارك وكسر وناولهما " [لوقا ٢٤ / ٣٠]
فنزار إذن أحسن توظيف هذا التعبير وتلك المباركة .
ويقول نزار :

على صدرك المعتز ينتحر الأسى وتبرا جراحات المسيح وتنشف
[الصليب الذهبي ص ٢٢٧]

فهو يقول إن المسيح لو كان في عهدك ورأى هذا لصدر الجميل لبرأت كل جراحاته ، وبصرف النظر عن هذه المبالغة إلا أن الحقيقة التاريخية ثانية ، فجراحات المسيح وقعت

ولا خلاف حولها ، فقد ورد في العهد الجديد الكثير من الإشارات إلى هذه العذابات وتلك الآلام ، منها قوله : " لأنه كما تكثر آلام المسيح فينا ، كذلك بالمسيح تكثر تعزيتنا أيضًا " [الرسالة الثانية إلى كورنثوس ١ / ٥] ، وكذلك قوله : " بل كما اشتركتم في آلام المسيح افرحوا لكي تفرحوا في استعلان مجده أيضًا مبتهجين " [رسالة بطرس الأولى ٤ / ١٣] ويأتي مشهد الصليب ليبين قمة ما وصل إليه التعذيب والآلام ، وهو مشهد معروف ذكرتها الأناجيل الأربعة ، واستوحيت الدراما العالمية منه أعمالاً فنية تقشعر من معظمها الأبدان من هول ما عرضت من آلام .

تذكر نزار هذه الآلام ، ذكره بها الصليب الذي ترتبه هذه الفتاة في صدرها وعليه بالطبع صورة السيد المسيح ، ووظف هذا المشهد توظيفاً غير لائق اختصره في معنى أن جراحات المسيح كانت سبباً لو رأى هذا الصدر الجميل أو حمل على هذا الصدر كما حمل الصليب الذهبي ، فهو معنى لا يليق بمكانة هذا الرسول ولا بطبيعته الزاهدة التي طلقت الدنيا بما فيها ومن فيها من أجل ملكوت الرب . ويقول نزار :

فلن تتعمدي امرأة
وجسمك خارج الماء
وشعرك خارج الماء
[اليوميات ص ٦٥٥]

هنا إشارة إلى التعميد الذي هو من الأسرار المقدسة في المسيحية ، وقد كان يوحنا هو الذي يقوم بالتعميد في نهر الأردن حتى جاء السيد المسيح فتولى هذا الأمر بنفسه ورد في الكتاب المقدس : " يقول يوحنا " أنا أعمدكم بماء للتوبة ، لكن الذي يأتي بعدي هو أقوى مني ، الذي لست أهلاً أن أحمل حذاءه . هو سيعمدكم بالروح القدس ونار " [متى ٣ / ١١] ، وبتفاصيل أكثر " كان يوحنا يعمد في البرية ويكرز بمعمودية التوبة لمغفرة الخطايا ، وخرج إليه جميع كورة اليهود وأهل أورشليم واعتمدوا جميعاً منه في نهر الأردن معترفين بخطاياهم ... وكان يكرز قائلاً : يأتي من بعدي من هو أقوى مني ، الذي لست أهلاً أن أنحني وأحل سيور حذائه ، أنا أعمدكم بالماء ، وأما هو فسيعمدكم بالروح القدس " [مرقس ١ / ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨] " والعماد يكون بالماء ، إذ قال السيد المسيح : " إن كان لا يولد من الماء والروح لا يقدر أن يدخل ملكوت الله " [يوحنا ٣ / ٥] ، ويتم العماد بتغطيس المتعمد ثلاث دفعات في الماء باسم الثالوث الأقدس الآب والابن والروح القدس ،

إذ قال السيد المسيح : " اذهبوا وتلمذوا جميع الأمم وعمدوهم باسم الآب والابن والروح القدس " [متى ٢٨ / ١٩] ويمثل العماد بهذه الصورة موت السيد المسيح وقيامه ؛ لأن الإنسان بعماده يموت من الخطيئة ويقوم بحياة البر الجديدة . والمعمودية سر مقدس به يولد المسيحي ميلادًا ثانيًا بالماء والكلمة ، قال بطرس الرسول : " وليعتمد كل منكم على اسم يسوع المسيح ، فتقبلوا عطية الروح القدس " [أعمال الرسل ٢ / ٣٧]^(١)

اختزل أيضًا نزار هذا السر الأعظم الذي به يولد المسيحي ميلادًا جديدًا ، اختزل نزار هذا المعنى في مجرد مراودة فتاته لتتزل الماء لتبدو فتنتها ويبدو جمالها الفتان ، فالاستجابة لهذه الرغبة وكشف جمالها بين يديه واستسلامها له هو من قبيل المعمودية ، وهي الحياة الجديدة التي يطلب منها أن تحياها ، وكأنها بذلك تخلق من جديد ، فتاة متحررة من التقاليد متفتحة على العالم لتسعد به .

ويقول أيضًا :

تظل بكارة الأنثى
بهذا الشرق عقدتنا وهاجسنا
نحرقنا عند هيكلها شقائنا
قرايبنا .. وصحنا " واكرامتنا "
[اليوميات ص ٦٣٩]

هنا يشير إلى الهيكل التي تقدم أمامه القرايين وهو الهيكل الذي بناه سليمان ليكون مكانًا لعبادة الله تعالى وإقامة الصلوات ، وجاء في وصفه : " وبني مع حائط البيت طباقًا حواليه مع حيطان البيت حول الهيكل المحراب ، عمل غرفات في مستديرها " [ملوك الأول ٦ / ٥]

ومع الأيام بدأ الكهنة يستغلون الهيكل في أعمالهم ، بل ويبيعون ويشترون فيه ، فكان لا بد من تطهيره ، يقول العهد الجديد في ذلك : " ودخل يسوع إلى هيكل الله ، وأخرج جميع الذين كانوا يبيعون ويشترون في الهيكل ... وتقدم إليه عمي وعرج في الهيكل فشفاهم " [متى ٢١ / ١٢ ، ١٤]

وبدأ يعلم السيد المسيح تلاميذه في الهيكل " وكان في النهار يعلم في الهيكل ، وفي الليل يخرج ويبعث في الجبل الذي يدعى جبل الزيتون ، وكان كل الشعب يذكرون إليه في الهيكل ليسمعوه " [لوقا ٢١ / ٣٧ ، ٣٨]

^١ " موسوعة تاريخ الأقباط " زكي شنودة المحامي (دون بيانات) ص ٢٦٥ وما بعدها .

هذا ما ورد في الكتاب المقدس عن الهيكل ، أما مسألة تقديم القرايين في الهيكل ، فذلك ما لم تتأكد في كل المواضع التي ذكرت الهيكل في العهد القديم أو الجديد .

يقول نزار :

لكن أي امرأة في بلدي
إذا أحببت رجلاً
ترمي بخمسين حجر
[كتاب الحب ص ٧٣٨]

هنا يشير إلى العادة التي كانت سائدة عند بني إسرائيل ، وهو عقاب الزانية بالرجم حتى الموت ، وفي الحقيقة إن الأديان قامت على الستر أكثر مما قامت على العلانية ، باعتبار العلاقة الدينية أصلاً علاقة روحانية سرية بين العبد وربّه ، وجاء السيد المسيح ليعلم الناس السماحة وعدم إلقاء التهم على النساء جزافاً وبلا دليل ، فقد جاء في العهد الجديد أنه جاء إلى المسيح الكتبة والفريسيون بامرأة زانية : " قالوا له : يا معلم هذه المرأة أمسكت وهي تزني في ذات الفعل ، وموسى في الناموس أوصانا أن مثل هذه ترحم فماذا تقول أنت ؟ ... ولما استمروا يسألونه انتصب وقال لهم : من كان منكم بلا خطيئة فليرمها أولاً بحجر " [يوحنا ٨ / ٥ ، ٤ ، ٧] .

ونفس هذه القصة أو قريب منها حدثت على النبي " ص " أن جاءت امرأة تعلن أنه زنت ، وتريد أن يقيم عليها الحد فتغاضى النبي عن قولها عليها تستر على نفسها فيستر الله عليها ، لكن المرأة ألحت في الطلب ، فأعطاه النبي فرصة حتى ولادة الجنين ، ثم جاءته بالجنين بعد الولادة مباشرة فأمرها حتى يأخذ حقه من الرضاع ويفطم . فالمسيحية والإسلام كلاهما دين لم يقف بالمرصاد لكل فتاة ، بل يستر أولاً وبعد ذلك يستوثق ويتحرى الدقة ، ثم في المرحلة الأخيرة يقيم الحد .

يقول نزار :

لو كنت في مدريد في رأس السنة
كنا ذهبنا آخر الليل إلى الكنيسة
كنا حملنا شمعنا وزيتنا
لسيد السلام والمحبة
[لو كنت في مدريد ص ٥١٠]

هنا يشير نزار إلى عادات وطقوس يمارسها المسيحيون في ليلة رأس السنة ، وبالطبع بدأوا يمارسونها بعد المسيح ، لذلك لم نجد في الكتاب المقدس بعهديه إشارة إليها ، بل لقد

نشرها الآباء الأوائل على مستوى كنائس العالم ، ويقال إن الروح القدس هو الذي أوحى إليه بها ، من هذه الطقوس كما أشار نزار حمل الشمع والزيت إلى الكنائس وتقديمه .
والزيت من العناصر الهامة والتي كانت شائعة في القربان ، فقد جاء في العهد القديم : " ثم يأخذ الكاهن الخروف الواحد ويقربه ذبيحة إثم مع لج من الزيت ، يرددهما ترديدًا أمام الرب " [اللاويون ١٤ / ١٢] ويقول أيضًا : " ولأن نأتي بأوائل عجيننا ورفائنا وأثمار كل شجرة من الخمر والزيت إلى الكهنة ، إلى مخادع بيت إلها " [نحميا ١٠ / ٣٧] وإضاءة الشموع هي أيضًا من الطقوس التي تصاحب الاحتفال برأس السنة .

ثم ضمن نزار أشعاره كذلك بعض الإشارات التي نشتم منها النكهة المسيحية ، مثل قوله :
أكره أن أحب مثل الناس
أكره أن أكتب مثل الناس
أود لو كان فمي كنيسة
وأحرفي أجراس
[كتاب الحب ص ٧٤٤]

فهو يريد في حبه أن يكون مختلفًا عن باقي البشر العاديين ، فهو يتمنى أن يتحول فمه إلى كنيسة فيكون الملجأ والمأوى لكل الحيارى الذين يطلبون الهداية ، كما تمنى أن تكون أحرفه أجراس تنبه الناس إلى مواعيد التصالح مع النفس والعودة إلى الخالق لغسل الذنوب وتكفير الخطايا .

والكنيسة والأجراس هي من المعالم الأساسية للمسيحية في العالم كله .

البحث الخامس - التخصيص من الكتب المقدسة

١- التضمين من القرآن

لجأ نزار إلى التضمين من القرآن في ستة مواضع ، يقول نزار في وصف محبوبته :

طالعني دربي بها مرة ترف كالفراشة الجامعة
طفولة كما تبوح الربا وميسم كأنه الفاتحة
[طفلتها ص ١٥٢]

وهذا التشبيه قادني إلى البحث في فضائل سور القرآن ، فقد ورد في صحيح البخاري :
" حَدَّثَنَا عَلِيُّ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ حَدَّثَنَا يَحْيَى بْنُ سَعِيدٍ حَدَّثَنَا شُعْبَةُ قَالَ حَدَّثَنِي خُبَيْبُ بْنُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ
عَنْ حَفْصِ بْنِ عَاصِمٍ عَنْ أَبِي سَعِيدٍ بْنِ الْمُعَلَّى قَالَ : كُنْتُ أَصَلِّيُ فَدَعَانِي النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ
عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَلَمْ أَجِبْهُ قُلْتُ يَا رَسُولَ اللَّهِ إِنِّي كُنْتُ أَصَلِّيُ قَالَ أَلَمْ يَقُلِ اللَّهُ : { اسْتَجِيبُوا لِلَّهِ
وَلِلرَّسُولِ إِذَا دَعَاكُمْ } ثُمَّ قَالَ أَلَا أَعْلَمُكَ أَعْظَمَ سُورَةٍ فِي الْقُرْآنِ قَبْلَ أَنْ تَخْرُجَ مِنَ الْمَسْجِدِ
فَأَخَذَ بِيَدِي فَلَمَّا أَرْتَنَا أَنْ نَخْرُجَ قُلْتُ يَا رَسُولَ اللَّهِ إِنَّكَ قُلْتَ لَأَعْلَمَنَّكَ أَعْظَمَ سُورَةٍ فِي
الْقُرْآنِ قَالَ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ هِيَ السَّبْعُ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنُ الْعَظِيمُ الَّذِي أُوتِيَتْهُ " (١)

لكنني أرى أن نزاراً نظر إليها من زاوية أخرى ، واعتمد على ملمح آخر للشبه بين فم
المحبوبة وسورة الفاتحة ، وأرى أن هناك ملمحين لا ملمحاً واحداً للشبه ، الأول الصغر ،
فهي من السور الصغيرة في القرآن ، عدد آياتها سبع آيات فقط ، لا ينافسها في الطول إلا
تسع سور ، وهي بحسب طولها : الكوثر والنصر ٣ آيات ، قريش ٤ آيات ، الفيل والمسد
والإخلاص والفلق ٥ آيات ، والناس ٦ آيات . ففم المحبوبة عنده يشبه الفاتحة في الصغر
كما أن الفاتحة أول سور القرآن فهي منه كالمدخل من البناء ، وكذلك فم الإنسان هو
المدخل له والتقدمة لشخصيته ، فبقدر تعبيره يترجم شخصية صاحبه .

هذا هو تفسيري المتواضع لتضمين نزار للفاتحة هنا ، وربما تخطئ كل هذه التفسيرات ،
ويكون قد جاء بها من أجل تحقيق القافية

١ " صحيح البخاري " ضبط وتخریج د. مصطفى ديب البغا ، دار ابن كثير ، دمشق طه ١٤١٤ هـ ١٩٩٣ م ،
٤ : ١٦٢٣ ، ٤ : ١٩١٣

ويقول نزار عن المجاهدة الجزائرية جميلة بو حريد

وامرأة في ضوء الصبح تسترجع في مثل البوح
آيات محزنة الإنسان من سورة مريم والفتح

[جميلة بو حريد ص ٤٥٠]

هنا تناول اسم سورتي مريم والفتح ، وعند البحث عن فضائل هاتين السورتين ، وعلاقتهما بالتأسي أو بتفريج الكرب أو تجاوز المحن ، لم أعثر لذلك على أثر ، فسورة مريم لم يرد عنها ذكر في فضائل السور ، وما قيل عن سورة الفتح : أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ كَانَ يَسِيرُ فِي بَعْضِ أَسْقَارِهِ وَعُمَرُ بْنُ الْخَطَّابِ يَسِيرُ مَعَهُ لَيْلًا فَسَأَلَهُ عُمَرُ عَنْ شَيْءٍ فَلَمْ يُجِبْهُ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ثُمَّ سَأَلَهُ فَلَمْ يُجِبْهُ ثُمَّ سَأَلَهُ فَلَمْ يُجِبْهُ ... قَالَ عُمَرُ فَحَرَكْتُ بَعِيرِي حَتَّى كُنْتُ أَمَامَ النَّاسِ وَخَشِيتُ أَنْ يَنْزِلَ فِيَّ قُرْآنٌ فَمَا نَشِيتُ أَنْ سَمِعْتُ صَارِخًا يَصْرُخُ بِي قَالَ فَقُلْتُ لَقَدْ خَشِيتُ أَنْ يَكُونَ نَزْلٌ فِيَّ قُرْآنٌ قَالَ فَجِئْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَسَلَّمْتُ عَلَيْهِ فَقَالَ لَقَدْ أَنْزِلَتْ عَلَيَّ اللَّيْلَةَ سُورَةٌ لَهَا أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا طَلَعَتْ عَلَيْهِ الشَّمْسُ ثُمَّ قَرَأَ إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا^(١)

لكنني أيضاً أجتهد في تفسير لجوئه لهاتين السورتين دون غيرهما في هذا المشهد ، أن سورة مريم تتناول محنة مريم العذراء ومواجهة أهلها وتبرأتها من قبل الله تعالى على لسان المسيح ، فمحنة جميلة تتشابه في بعض عناصرها مع محنة السيدة مريم ، فذكرها هنا من باب التفاؤل بأن يأتي الفرج من الله تعالى كما أتى لمريم العذراء . ونفس هذا التفاؤل التي تسعى إليه لتثبت به فؤادها ، بنفس هذا المنطق لجأت إلى سورة الفتح .

وأياً ما كان سبب الفتح ، فالفتح في حد ذاته يشعر من يلجأ إلى هذه السورة بالتفاؤل وأن النصر قريب إن شاء الله .

ويقول نزار

ترديدن مثل جميع النساء ترديدن مني نجوم السماء
وأطباق من وأطباق سلوى وخفين من زهر الكستناء

[ترديدن ص ٥١٥]

هنا إشارة إلى المن والسلوى الذي طلبهما بنو إسرائيل من الله تعالى ، وتلك معجزة كانت على زمن موسى ولن تتكرر، ونكرها هنا يأتي من باب التعجيز ، يقول الله تعالى مشيرًا إلى هذه المعجزة : ﴿ وَظَلَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْغَمَامَ وَأَلْزَمْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَ وَالسُّلُوى كُلُوا مِن طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَكِن كَانُوا أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ ﴾ [٥٧ البقرة] .

ويفسر الطبري هذه النعمة فيقول : " فقال قوم موسى له: اذهب أنت وربك فقاتلا إنا هاهنا قاعدون. فغضب موسى فدعا عليهم فقال: رب إني لا أملك إلا نفسي وأخي فافرق بيننا وبين القوم الفاسقين. فكانت عَجَلَةً من موسى عجلها، فقال الله تعالى: إنها محرمة عليهم أربعين سنة يتيهون في الأرض. فلما ضرب عليهم اللقيح، ندم موسى ، وأتاه قومه الذين كانوا معه يطيعونه فقالوا له: ما صنعت بنا يا موسى؟ فلما ندم ، أوحى الله إليه: أن لا تأس على القوم الفاسقين - أي لا تحزن على القوم الذين سميتهم فاسقين - فلم يحزن، فقالوا: يا موسى كيف لنا بماء ههنا ؟ أين الطعام؟ فأنزل الله عليهم المن - فكان يسقط على شجر الترنجبين [الزنجبيل] - والسلوى = وهو طير يشبه السمانى = فكان يأتي أحدهم فينظر إلى الطير، إن كان سمينا نبحه وإلا أرسله ، فإذا سمن أتاه " (١) فنزار يستشهد بذكر هذين النوعين من الطعام من قبيل الاستحالة ، وهو محق في ذلك .

يقول نزار :

سافر يا ملكي حيث تريد فكل شطوطي رملية
سافر.. فالريح مواتية وأنا راضية مرضية
[قطبي الشامية ص ٦٦٩]

فالتعبير " راضية مرضية " تأثر فيه نزار بقوله تعالى في سياق قرآني راقٍ عن مكانة المؤمنين يوم القيامة ومصير أرواحهم فيقول تعالى ﴿ يَا أَيُّهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً . فَادْخُلِي فِي عِبَادِي . وَادْخُلِي جَنَّتِي ﴾ [الفجر ٢٨ - ٣٠] . اختزل نزار كعادته هذه المعاني الراقية ليجعلها مجرد جملة ترددها الفتاة لتعلن بها أنها راضية عن أي شيء ومهيأة لأي شيء مع الحبيب .

ويقول أخيرًا مخاطبًا محبوبته :

أجيبيني
بكل توحش التتر
ولا تبقي ولا تذري
ولا تتحضري أبدا

[القصيدة المتوحشة ص ٦٥٣]

التعبير بـ " لا تبقي ولا تذري " أي تأتي على الأخضر واليابس ، وتدمر كل ما في طريقها ، تأثر هنا نزار بقوله تعالى في وصف نار جهنم : ﴿ وَمَا أَذْرَاكَ مَا سَقَرٌ لَا تَبْقَى وَلَا تَذَرُ ﴾ [٢٧ ، ٢٨ المذثر] خرج بهذا التعبير من هول النار وقوة إحراقها وتدميرها إلى عنف المحبوبة وتصرفها بطريقة بدائية لا تعرف الحدود وليس لها قوانين .

٢- التضمين من الكتاب المقدس

من التعبيرات التي ضمنها نزار شعره من الكتاب المقدس هذا المعنى :
أنا لست أغفر كاليسوع ولن أدير إليك خدي
[امرأة من زجاج ص ٥٤٧]

هنا يحذر نزار فتاته ألا تبالغ في استقرازه ، حيث إنه إن استفز قلن يتمالك أعصابه ، ولن يسامحها ويدير لها خده الآخر كما كان يفعل المسيح ، وهنا إشارة إلى تعاليم السيد المسيح ، والتي تدعو إلى التسامح حتى مع العدو ، وهنا تضمين من قول المسيح عليه السلام : " أما أنا فأقول لكم : لا تقاوموا الشر ، بل من لطمك على خدك الأيمن فحول له الآخر أيضا " [متى ٥ : ٣٩] ، وقوله : " من ضربك على خدك فاعرض له الآخر أيضا ، ومن أخذ رداءك فلا تمنعه ثوبك أيضا " [لوقا ٦ / ٢٩]

هكذا كانت تعاليم السيد المسيح القائمة على التسامح ، ونزار لم يخطئ عندما حذر محبوبته بأنه لن يستطيع أن يكون مثل المسيح ، لأنه عبد ضعيف لا حول له ولا قوة ، ومعرض أن يغضب ويتعصب ، فليس هو نبي ولن يصل إلى هذه الدرجة .

ويقول نزار أيضا

فمنذ البدء غير الكلس لم تشرب أراضينا
ومنذ البدء غير الدمع لم تسكب مآقينا
[اليوميات ص ٦٢١]

التعبير " منذ البدء " نستشعر فيه روح الكتاب المقدس ، فالمقابل له في تعبيراتنا الأدبية " منذ البداية " أو " من البداية "

ربما يكون هنا ضمنه مما جاء في العهد الجديد : " في البدء كان الكلمة ، والكلمة كان عند الله ، وكان الكلمة الله " [يوحنا ١ / ١]
ويقول نزار :

حين أنا سقطت في الحب
تغيرت
تغيرت مملكة الرب
[كتاب الحب ص ٧٣٩]

كذلك من التعبيرات التي نشئشعر فيها روح الكتاب المقدس التعبير " مملكة الرب " وقد تكرر هذا التعبير كثيرًا في الكتاب المقدس ، ضمنه نزار من قوله : " ومن كل بني لأن الرب أعطاني بنين كثيرين ، إنما اختار سليمان ليجلس على كرسي مملكة الرب على إسرائيل [١ أخبار ٢٨ / ٥] ، أو من قوله : " الآن أنتم تقولون إنكم تثبتون أمام مملكة الرب بيد بني داود ، وأنتم جمهور كثير ومعكم عجل ذهب قد عملها بربعام لكم آلهة " [٢ أخبار ١٣ / ٨] والتضمين هنا يضيف على معنى نزار شيئاً من القداسة والعظمة ، وربما خدم معناه ، لكنه قلل من هذه القداسة والقيمة للنص الديني المتضمن منه .
ويقول نزار :

المجد للصفائر الطويلة
فالمجد يا أميرتي الجميلة
يا من بعينها غفا طيران أخضران
يظل للصفائر الطويلة
والكلمة الجميلة

[المجد للصفائر الطويلة ص ٥٠٦]

في قوله : " المجد للصفائر الطويلة " إشارة إلى الترنيمة الكنسية التي تصاحب مولد المسيح ، المجد لله في الأعالي ، فهنا تضمين مما ورد في الكتاب المقدس : فإنه عندما حدث ملاك الرب الرعاة وبشرهم بمولد السيد المسيح ، يقول الكتاب المقدس : " وظهرت بغثة مع الملاك جمهور من الجند السماوي مسبحين الله وقائلين : المجد لله في الأعالي ، وعلى الأرض السلام ، وبالناس المسرة " [لوقا ٢ / ١٣ ، ١٤]

هكذا ضمن نزار شعره هذه الترنيمة ، وربما أضافت لمعناه الكثير من القداسة ، لكنها نزلت بالمعنى الديني الراق إلى سياق شعبي بسيط كما إذا جئنا بعقد من الماس ووضعناه على ثوب منزلي أو ربما ثوب للنوم ، فهذا العقد لن يضيف إليها جديدًا ، بل على العكس نكون قد أهنا العقد لم ندرك قيمته ، وذلك ما حدث هنا .

المبحث الخامس - نفس بعض الإشارات التاريخية

جاء في أشعاره بعض اللفظات التاريخية ، يمكن أن نضع أيدينا عليها ، منها قوله :

يجوز أن تقولي
ما شئت عن جنبي وعن غروري
وانني وانني
لا أستطيع الحب كالخصيان في القصور
[يجوز أن تكوني ص ٥٢٤]

هنا يتعرض نزار لطبقة كانت منتشرة في الدولة العباسية ، وهي طبقة الخصي أو الخصيان .

الخصي كلمة يونانية معناها " أمين المضجع " رجل محبوب [الجب : القطع كالجباب بالكسر ، والاجتباب استئصال الخصية] ، وعلى وجه الخصوص حاجب للحريم في الشرق ، وعادة استخدام الخصيان خدماً في البيوت الثرية أو الملكية قديمة جداً ، وقد بلغت مداها تحت حكم الأباطرة البيزنطيين ، ثم أخذ عنهم هذه العادة سلاطين آل عثمان ، وكثيراً ما ارتقى الخصيان مراتب عليا ، من أشهرهم القائد البيزنطي " نارسيس " . أما في العالم الإسلامي فقد كان استخدام الخصيان أقل انتشاراً بكثير مما يعتقد عادة .^(١)

ذكرت كلمة خصيان كثيراً في الكتاب المقدس ، منها ما ورد في أعمال الرسل : " ثم إن ملاك الرب كلم فيلبس قائلاً : قم واذهب نحو الجنوب على الطريق المنحدرة من اورشليم إلى غزة التي هي برية ، فقام وذهب ، وإذا رجل حبشي خصي وزيراً لكنداكة ملكة الحبشة كان على جميع خزائنها فهذا كان قد جاء ليسجد " [أعمال الرسل ٨ / ٢٦ - ٢٨]

وكان استخدام الخصيان شائعاً في الشرق الأوسط والأقصى ، وكان أول خليفة عباسي اشتهر بتعلقه المفرط بالخصيان هو الأمين بن هارون الرشيد ، ويروي المسعودي " أن الأمين قدّم الخدم وأثرهم ورفع منازلهم ، وكانت أمه زبيدة هي التي أشاعت عادة الغلاميات لاجتذاب ابنها إلى النساء ، فاتخذت الجواري المقدودات الحسان الوجوه ، وعممت رؤوسهن ، وجعلت لهن الطرز والأصداغ والأقبيّة ، وبعثت بهن إليه ، فاستحسنهن واجتذبن قلبه إليهن " ^(٢) .

١ الموسوعة العربية الميسرة ١ : ٧٥٧

٢ مروج الذهب ٢ : ١٧٤

إنّ فالخصي كان لهم وظيفة معينة في قصور الملوك والأمراء والأثرياء ، فهم يقومون بحراسة الحريم دون خوف منهم ، ومع الأيام تبدو عليهم علامات الأنوثة كعرض الأرداف وكبر حجم الصدر ، وهكذا يفقدون الشهوة الجنسية لفقدانهم للخصية التي تتبه هذه الغريزة ، فحتى إن جلس هذا الخصي مع أجمل امرأة في العالم فلن يهتز له طرف ، ونزار هنا يحسن توظيف هذا ويقول إن امتناعه عن جمال محبوبته ليس لأنه فقد القدرة على ذلك كالخصيان ، بل لسبب آخر يتعلق بشخصيته وانسجامه معها .

وقوله :

لم يبق من غرناطة
ومن بني الأحمر .. إلا ما يقول الراوية
وغير (لا غالب إلا الله)
تلقاك بكل زاوية

[أحزان في الأندلس ص ٥٦٤]

هذا إشارة إلى بني الأحمر الذين كانوا حكام العرب للأندلس ، يقول عنهم المقرئ :
" وإلى قيس بن سعد بن عبادة ينتسب بنو الأحمر سلاطين غرناطة الذين كان لسان الدين بن الخطيب أحد وزرائهم ، وعليهم انقرض ملك الأندلس من المسلمين ، واستولى العدو على الجزية جميعاً كما يذكر " (١)

وأما عن عبارة " لا غالب إلا الله " فهو شعار بني الأحمر ، يقول المقرئ : " كان محمد بن الأحمر يلقب بالشيخ ، ومعتزاً له بزعامة بني نصر بسبب خلقه القويم وكفايته النادرة ، وعرف بابن الأحمر لأن لون بشرته كان يميل إلى الحمرة ، ولما استقر له ملك غرناطة سمي نفسه الغالب بالله ؛ ولهذا كان شعار بني الأحمر " لا غالب إلا الله " (٢)

فنزار هنا حزين على تاريخ الإسلام في الأندلس ، وعلى دولة بني الأحمر التي كانت ملء السمع والبصر ، لم يبق منها شيء يدل عليها غير شعارها " لا غالب إلا الله " وقد أحسن نزار في هذا التضمين

١ أحمد بن المقرئ التلمساني " نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب " ، تحقيق : إحسان عباس ، دار صادر بيروت لبنان ، ط ٢ ، سنة ١٩٩٧ م ، ١ : ٢٩٤
٢ السابق ١ : ٢٩٥

ومن الإشارات التاريخية قوله أيضًا في نفس السياق :

مضت قرون خمسة
مذ رحل الخليفة الصغير عن إسبانية
ولم تزل
أحقادنا الصغيرة كما هيه
[أحزان في الأندلس ص ٥٦٥]

والخليفة الصغير هو " أبو عبد الله (٩٤٠ هـ - ١٥٣٣ م) محمد بن أبي الحسن بن سعد من بني الأحمر ويسميه الإسبان Boabdil بو أبيل آخر ملوك الأندلس " (١) وهو الذي تفاوض مع الإسبان على إخلاء آخر معاقل الإسلام في الأندلس غرناطة ، فقد " شرع أبو عبد الله يفاوض الإسبان على أن يخلي لهم قلعة الحمراء أي غرناطة بما فيها نظير شروط ومطالب يوافق صاحب قشتالة عليها .. ونزل السلطان أبو عبد الله من آخر معقل للمسلمين بالأندلس ، وسلم مفاتيح غرناطة أجمل آثارها وأروعها في ربيع الأول سنة ٨٩٧ هـ . ولما بكى أبو عبد الله لهول الكارثة وبخته أمه قائلة له : ابك مثل النساء ملكًا مضاعًا لم تحافظ عليه مثل الرجال ، ثم هاجر إلى المغرب حتى مات بها " (٢)

يقول نزار في مشهد آخر مستلهمًا التاريخ :

ماذا أسمى كل ما فعلته ؟
فإنني لا أجد العبارة
أحرق روما كلها
لتشعل سجارة
[خارقة روما ص ٧٢٣]

هنا إشارة إلى نيرون الذي اتهم بحرق روما ، وهو " نيرون كلاوديوس " (٣٧ - ٦٨ ق م) ، إمبراطور روماني ، ابن دوميتيوس وأجربينا التي أقنعت كلاوديوس بعد زواجه منه بأن يتبناه ، وتولى العرش بعد كلاوديوس ، وحين فقدت أمه السيطرة عليه أخذت تدبر لأقامة ابن كلاوديوس مكانه ، فسمه نيرون ، اتسمت تصرفاته بالوحشية التي جعلته مضرِبًا للأمثال ، فقد قتل أمه ثم زوجته أوكتافيا ، تلقى على نيرون تبعة حريق روما الكبير سنة ٦٤ ق م ، " (٣) ولا تشير المصادر إلى السبب الذي من أجله حرق روما ، لكن التضمين هنا موفق وفي موضعه .

١ الأعلام للزركلي ٦ / ٢٩٠ - ٢٩١ ، سير أعلام النبلاء ٥ : ٤٦١

٢ نفح الطيب ١ : ٢٩٩

٣ الموسوعة العربية الميسرة ٢ : ١٨٦٦

يقول نزار :

أنا طروادة أخرى أقاوم كل أسواري
وأرفض كل ما حولي ومن حولي بإصرار
[لليوميات ص ٦٣٨]

وهنا إشارة إلى مدينة طروادة ، وهي مدينة في آسيا . حاصرها اليونان عشر سنوات
وجرت عندها الحروب المشهورة باسمها (١١٩٣ - ١١٨٤ ق م) تغنى بمواقعها
هوميروس في الإلياذة ^(١) فاتخذها نزار هنا رمزاً للتحدى والصمود وهو محق في ذلك

البحث السابع : نخس أسماء مجامع وأمر وأماكن

يقول نزار :

لم يبق من غرناطة
ومن بني الأحمر .. إلا ما يقول الراوية
وغير (لا غالب إلا الله)
تلقاك بكل زاوية
[أحزان في الأندلس ص ٥٦٤]

سبق التعرض لبني الأحمر من حكام العرب للأندلس .

ومن الأمم التي تحدث عنها نزار وضمنها أشعاره أمة التتر ، يقول على لسان فتاته في
اليوميات :

أبي صنف من البشر مزيج من غباء الترك من عصبية التتر
[اليوميات ٦٠٨]

ويقول مخاطباً محبوبته :

أجيبيني
بكل توحش التتر
بكل حرارة الأدغال
كل شراسة المطر
[القصيدة المتوحشة ص ٦٥٣]

هل الأتراك أغبياء ؟ تلك فكرة لم أستطع أن أصل إلى صدقها أو كذبها ، فالترك
اصطلاح يطلق في معناه الواسع على الشعوب التي تتكلم اللغة التركية في تركيا وروسيا
السوفيتية وتركستان الصينية وشرقي إيران ... وأكبر الظن أن الترك الأصليين عاشوا

١ " المنجد في الأدب والعلوم " لفردنان تولل اليسوعي المطبعة الكاثوليكية بيروت لبنان طه طرد

أولا في جنوب سيبيريا وفي تركستان ، وتوسعوا جنوبًا وغربًا وأقاموا إمبراطوريات عدة في آسيا كإمبراطوريتي الأتراك السلاجقة والأتراك العثمانيين ، وأقام الأتراك العثمانيون بقيادة عثمان الأول (القرن الرابع عشر) الإمبراطورية العثمانية المترامية الأطراف ، ويعرف شعب تركيا الحديث بالأتراك العثمانيين ^(١) .

لكن للتتر متعصبون لا جدال في ذلك ، وهم جماعات متوحشة : " لغتهم مشوبة بلغة الهند ؛ لأنهم في جوارهم ، وبينهم وبين بنكت أربعة أشهر ، وهي في النسبة إلى الترك ، عراض الوجوه ، واسع الصدر ، خفاف الأعجاز ، صغار الأطراف ، سمر اللون ، سريعو الحركة في الجسم والرأي ، تصل إليهم أخبار الأمم ، ولا تصل أخبارهم إلى الأمم ، قلما يقدر جاسوس أن يتمكن منهم ؛ لأن الغريب لا يشتبه بهم ، وإذا أرادوا جهة كتموا أمرهم ، ونهضوا دفعة واحدة ؛ فلا يعلم بهم أهل بلد حتى يدخلوه ، ولا عسكر حتى يخالطوه ، فهذا تفسد على الناس وجوه الحيل فيهم ، وتضييق طرق الحرب عليهم ، ونساؤهم يقاتلن كرجالهم ، والغالب على سلاحهم الشباب ، وأكلهم أي لحم وجدوه ، وليس في قتلهم استثناء ولا إبقاء ، يقتلون الرجال والنساء والأطفال ، وكان مقصودهم إفناء النوع الإنساني وإيادة العالم ، لا قصد الملك والمال " ^(٢) فنزار هنا محق في التمثيل بهم على العصبية والوحشية وعدم التحضر .

ومن الأماكن التي ضمنها هنا نهري السين والدانوب ، بدا ذلك في قوله :
قميصك الأخضر من يا ترى باعك هذا القميص قولي اصدق
أمن ضفاف السين خيطانه واللون من دانوبه الأزرق
[زينة العينين ص ٤٣]

هنا ضمن فكرته اسم نهري في أوربا ، الأول هو نهر السين ، والثاني هو نهر الدانوب ، فأراد أن يثني على قميصها وروعة نسجه الذي كأنه نسج على ضفاف نهر السين ، ولونه الذي استمد من لون الدانوب الأزرق ، ونهر السين " نهر طوله ٧٧٠ كم شرق فرنسا يصرف هو ورواقده في مياه حوض باريس ، ينبع من هضبة لانجري ويجري شمالا مارًا بباريس ، ويصب في القناة الإنجليزية عند الهافر " ^(٣)

١ " الموسوعة العربية الميسرة " ١ : ٥٠٥

٢ العصامي " سمط النجوم العوالي في أنباء الأوائل والتوالي " ٢ : ٢٥٢

٣ " الموسوعة العربية الميسرة " ١ : ١٠٥٧

" والدانوب نهر طوله نحو ٢٨١٦ كم بوسط وجنوب شرقي أوربا ، أكبر أنهار أوربا بعد الفولجا ، مساحة حوضه نحو ٨٢٨٨٠٠ كم^٢ ، ينبع ينبع من مضبة الغابة السوداء بجنوب غربي ألمانيا ويجري نحو الجنوب الشرقي بوجه عام عبر جنوبي ألمانيا وشرق النمسا والمجر ويصب في البحر الأسود " (١) أما السبب في تسميته بالأزرق ربما لصفاء مياهه ، وربما لأنه ينبع من الغابة السوداء فانعكس اللون على أرضية النهر فأعطى له هذا اللون الأزرق .

لكن تضمين نزار لاسم النهرين أفاد المعنى ففي النسيج ذكر نهر السين ربما لأنه يمر بفرنسا ، وفرنسا بيت الموضة على مستوى العالم وخاصة في مجال الملابس ، واللون من الدانوب ربما لصفاء مياهه .

المبحث الثامن : تضمين محاور عربية

تعرض نزار في أشعاره لبعض العادات العربية الشائعة ، أشهرها ما في قوله :

لا تنزعج
إذا كسرت القمقم المسدود من عصور
إذا نزع خاتم الرصاص من ضميري
[رسالة إلى رجل ما ص ٥٧٨]

هنا إشارة إلى عادة العرب الختم على الأشياء بخاتم من الرصاص بحيث لا يمكن فض هذا الخاتم إلا بحضور من ختمه ، وإلا سيظهر أنه قد نزع عنه الختم ، وتطور الآن هذا الختم بالرصاص إلى الختم بالشمع الأحمر المذاب ، فإذا ما جف فلا يمكن فتح ما ختم عليه لأن الشمع عندئذ سيتفتت وسيكتشف الفتحة ، فالفتاة تصرخ في وجه السلطة الرجولية بأنها سوف تنزع عنها خاتم الرصاص ، أي تتحرر من الختم الذي فرض عليها منذ سنين ، ونزار محق في هذا التضمين .

وقوله :

مازلت يا مسافرة
مازلت في السنة العاشرة
مزروعة
كالرمح في الخاصرة
[كتاب الحب ص ٧٦٣]

هنا يشبهها في صغر حجمها وضآلة حجمها ، وفي صلابتها واشتداد عودها بالرمح في
الخاصرة ، والرمح في الخاصرة إشارة إلى عادة عربية ، فقد كان العربي القديم السيف
معلق دائماً في خصره ، حتى أنه من طول حمالة السيف كان يقدر حجم الرجل ، ومما
يؤكد ذلك رثا الخنساء لأخيها صخر وحزنه عليه ، ومما قالت في رثائه :

طويل النجاد رفيع العماد ساد عشيرته أمردا

والسجاد ككتاب حمائل السيف ، من هنا استطعنا بيان أن صخرًا كان ضخماً الجثة لطول
نجاهه ، إذن فحمل السيف على الخاصرة كان من سمات العربي القديم ، ونزار لم يخطئ
في تضمينه هذا ، بل كان من الأجمل أن يذكر بدلاً من " كالرمح في الخاصرة " " كالسيف
في الخاصرة " لتكون أكثر مطابقة للواقع والحقيقة التاريخية .

النتائج

بعد هذه الدراسة التفصيلية للتضمنين عند نزار نستطيع أن نخرج بالنتائج التالية :

— كنا قبل التعرض لهذه الدراسة نرى كما كان يرى الجاحظ أن المعاني ملقاة في الطريق أمام الرائح والغادي وإنما الفیصل في حسن نظمها وكسوتها الكسوة المناسبة من اللفظ المنمق والتعبير المنتقى . لكن بعد الدراسة رأينا أن الألفاظ والعبارات والتراكيب اللغوية ، ومحصلة ما أنتجه القدماء ولم ينتجوه ، كل ذلك أيضا ملقى في الطريق ومتاح أمام المبدع الجديد أن يعب منه ما يشاء ، ويوظفه التوظيف الملائم ويعيد صياغته مرة أخرى ، والعبرة أن يخرج بصورة أجمل مما كان عليه ، فيكون هنا قد أحسن التوظيف أو أحسن التضمنين ، وإلا فإسيء إلى معناه الجديد وإلى من تضمن منه .

رصدت للدراسة سبعين موضعا جاء فيه للتضمنين سواء تضمينا مباشرا باللفظ أو العبارة ، أم غير مباشر بالمعنى .

— من أكثر مواضع التضمنين لدى نزار تضمين الأعلام من هذه الأعلام المتضمنة ما هي تاريخية ، ومنها ما هي دينية ، ومنها ما هي من التراث الشعبي .

وبعد دراسة هذه المواضع نستطيع أن نقول إن نزارا في توظيفه لهذه الأعلام قد أحسن عندما تطابق ما قاله مع الواقع ومع الحقيقة التاريخية ، وأساء عندما خالف ما قاله هذه الحقيقة : فقد أحسن في تناوله لشخصية هارون الرشيد عندما وظفها للتعبير عن الغنى والترف ورغد العيش ، وأساء أيما إساءة عندما وظفها للتعبير عن الفحولة والقدرات الجنسية وحب النساء والتمتع بهن ليل نهار .

— وعند تناوله لشخصية كسرى نراه قد تناولها بطريقة عامية شعبية ، فقد فهمها نزار كما فهمها العامي ، ذكر اللقب ولم يحدد أي كسرى منهم يريد ، ثم اكتفى منه بجانب الغنى رغم أن منهم من كان غنيا ومنهم من كان عصره فقيرا وغاية الفقر ، لكن ربما تعامل معهم من منطق التغليب ، فهم ملوك وبالتالي لا بد وأن يكونوا في معظمهم أغنياء .

— ومن الشخصيات التراثية الشعبية المهمة التي تناولها نزار شخصية أبي زيد الهلالي ، رمز بها إلى البطولة والشهامة والقوة ، وهنا انساق مع الأدب الشعبي المصري ، لكن الحقيقة التاريخية تخالف ذلك كما بينا .

تعرض كذلك لشخصية كليوباترا تلك الملكة المصرية واتخذها رمزاً للعظمة والأبهة ، وقد أحسن في ذلك وأجاد .

— عند الحديث عن الأندلس واجتراره لأحزانه على الأندلس ومجد العرب في الأندلس ذكر شخصيتين تاريخيتين مهمتين : هما طارق بن زياد ، وعقبة بن نافع ، أحسن تضمينه لطارق بن زياد بينما أساء في تضمينه لعقبة بن نافع ؛ لأن عقبة مات قبل فتح العرب للأندلس فلا يجوز أن نتذكره وهو يزرع نخل إسبانيا لأنها فتحت بعد موته .

— أحسن توظيف ولادة من نساء الأندلس ، وأساء في توظيفه لشخصية عنتره بن شداد ، حيث انساق أيضاً مع الفكرة المغلوطة عنه من قوة ضالة وبطولة مريفة ، لكن الحقيقة تثبت أن قوته كانت موجهة ضد الظلم وفي وجه الباطل ، وشجاعته كانت حقيقية لحماية المظلوم ورد حق المظلوم .

— ضمن شعره كذلك من الشخصيات التاريخية شخصية " السيف مسرور " ، ورغم الخلاف حول هذه الشخصية فهو سيف شهريار أم سيف هارون الرشيد ؟ إلا أن نزاراً أحسن في توظيفه رمزاً للقهر والبطش والترويع .

— أحسن كذلك توظيف شخصية أبي جهل كرمز للعصب والتشدد ، وشخصية هرقل ملك الروم كرمز للغنى والترف والعظمة .

— ومن الشخصيات التراثية الشعبية التي ضمنها نزار شعره شخصية " شهريار " ذلك الملك الأسطوري الذي دارت حوله حكايات ألف ليلة وليلة ، فقد أحسن نزار توظيفه كنموذج أصبح الجنس لديه شيئاً من القرار يمارسه لاستكمال دور لا بد وأن يلعبه دون عاطفة ودون رغبة ، وتلك قصته وحقيقته كما بينا .

— لكنه أساء في توظيفه لشخصية شهرزاد ، حيث رمز بها إلى الترف والغنى والدلال بالرغم من أن الواقع يبين أنها كانت فتاة مقهورة لعبت هذا الدور الذي يبدو للعامة دور الأميرة لكي ترفع السيف عن رقاب كل فتيات جيلها ، وكانت في الواقع تعاني أكثر منهن حيث تعرض كل ليلة إلى القتل إن لم تعجب شهريار قصتها أو طراً ما يجعله يملها أو ينفر منها. أحسن نزار تضمينه لشخصيات السندباد وعلاء الدين صاحب المصباح السحري رمزاً بهما للقوة الخرافية والقدرة التي تتجاوز قدرات البشر ، وكذلك شخصية شمشون في تهديده لمحبيبته أنه سيهدد المعبد إذا ما أثير كما هده من قبل شمشون .

— من الشخصيات الدينية التي ضمنها نزار أشعاره شخصية المسيح عليه السلام ، ذكره أو وظفه في ثلاثة سياقات الأول أن شفاة المحبوبة مثل القرنفلة التي يبارك وهج حمرتها المسيح ونزار لم يخطئ لأن مباركة الأشياء كانت من الأعمال التي دأب عليها المسيح ، مع الطعام والشراب .. إلخ .

والثاني اعتذاره لمحبووبته بأنه لن يغفر كالمسيح ولن يدير إليها خده ، وقد أحسن نزار هنا أيضاً ، لأن هذه السماحة هي من أخلاق المسيح ونادى بها واتسم بها .

ثم نجده قد أساء تضمين اسم المسيح في السياق الثالث حيث يقول إنه ينزف في حب محبوبته كنزيف المسيح ، فهو هنا إما أن يكون قد ضخم من نزيفه أكثر من اللازم أو سفه من نزيف السيد المسيح أكثر من اللازم ، وهو في الحالتين مخطئ .

— ضمن نزار شعره كذلك سيدنا موسى عليه السلام ، لكنه أيضاً أخطأ في تضمينه لاسمه ولمعجزة شق البحر التي نجا بها من فرعون وجنوده في البحر الأحمر بسيناء ، فقد اختزل هذه المعجزة وأقحمها في سياق غير لائق حيث جعل المحبوبة تطلب من الحبيب أن يقبلها بعنف حتى وإن شق شفتيها كما شق موسى البحر بعصاه .
أحسن تضمين سيدنا سليمان رمزاً للغنى والثروة والملك العريض .

وأساء في توظيف اسم وشخصية رابعة العدوية ، فقد اختزل قصتها وكراماتها وساقها في سياق غير كريم ، جعل للمحبوبة تعلن للحبيب استسلامها وانسياقها وطواعيتها له كطواعية رابعة العدوية .

— ضمن نزار أشعاره أيضاً بعض العبارات من الدين الإسلامي : تناول ملك اليمين وبيننا وجه خطئه في هذه القضية ، وكذلك تعرض للزوجات الأربع وأساء التضمين فيها ؛ لأنه اعتبر في هذا التعدد تشييت لعواطف الزوج وتقسيم لانفعالاته الوجدانية ، وذلك مفهوم قاصر لا يدرك الحكمة العليا والهدف الأسمى وراء هذا التعدد ، تناول كذلك أهل الكهف ورمز بهم للتخلف والبعد عن الواقع وأحسن في هذا التوظيف ؛ لأنه لم يبعد كثيراً عن حقيقة ما حدث لهم .

— أما من الدين المسيحي فقد ضمن أشعاره الكثير منها مباركة السيد المسيح للأشياء وأحسن فيها ، بينما أخطأ في حديثه عن جراحات المسيح بأنه لو رأى هذا الصدر الجميل [صدر المحبوبة بالطبع] كانت ستبرأ جراحات المسيح ، وفي ذلك تسخيف لهذه

الجراحات واستهزاء بهذه الآلام . كذلك لم يحسن نزار التضمين عندما تحدث عن التعميد واختصر هذه القضية الكبرى وهذا السر الكنسي الأعظم في فتاة تسقط في الماء لتشاركه السباحة وهو يحضها على ذلك ويعتبر أن سقوطها في الماء بمثابة التعميد .

تحدث عن رجم الزناة بالحجارة ، وقلنا إن الأديان بنيت على الستر لا الفضيحة وأن المجتمعات لا تتربص بفتياتها لتقيم عليها الحد إذا ما أخطأت ، وأن ذلك ربما يكون في المجتمعات البدائية . تحدث عن طقوس للمسيحيين في أعياد الميلاد واصطحابهم للشمع والزيت قلم يخطئ في ذلك .

— ضمن كذلك أشعاره من القرآن : تحدث عن سورة الفاتحة ، وسورة مريم وسورة الفتح ، لكننا بحثنا ووجدنا بعض المبررات الاجتهادية لتوظيفه لهذه السور ، تناول كذلك المن والسلوى رمز بهما إلى طلب الاستحالة وقد أحسن في ذلك ، ضمن معنى الآية للكرامة " .. راضية مرضية " ولكنه ذكرها في سياق غير لائق ، فهي في القرآن ترد على لسان الله تعالى مخاطبًا النفس مطمئنة مبشرًا لها بدخولها الجنة راضية مرضية ، بينما جعلها نزار على لسان فتاته تخاطبه أن يفعل بها ما يريد فهي راضية مرضية ، وشتان ما بين السياقين .

— ضمن أشعاره بعض الإشارات التاريخية وقد أحسن توظيف كل ما ضمنه ، سواء عن الخصيان ، أو عن بني الأحمر وشعارهم " لا غالب إلا الله " ، أو عن الخليفة الصغير الذي سلم الأندلس لإسبانيا ، أو عن نيرون وحرق روما ، أو عن طروادة .

— وكذلك بعض الألفاظ والعبارات المستمدة من الكتاب المقدس أحسن في بعضها وأساء في بعضها الآخر ، أحسن في تضمينه للتسامح وإدارة الخد للمعتدي وتلك كانت من عادة المسيح ، ولا يستطيع كل البشر أن يتحلوا بها ، كما أحسن في تضمينه لعبارة " منذ البدء " حيث تردد هذا التعبير في انكتاب المقدس ، لكنه لم يحسن عندما ذكر أنه عندما أحب تغيرت مملكة الرب ، يمكن أن تتغير الدنيا من وجهة نظره ، يتغير العالم من وجهة نظره ، أما مملكة الرب فكان يجب أن تترفع عن هذه الأحداث الشخصية ، وأساء من وجهة نظري في أنه استبدل بالترنيمة " المجد لله في الأعالي ، وعلى الأرض السلام ، وبالناس المسرة " قوله : المجد للصفائر الطويلة ، لأن فيها استخفاف بهذه الترنيمة العظيمة .

الختمة

وبعد فلقد تعرضت الدراسة في الجزء الأول لأسلوبية العدول ، تطرقت في الفصل الأول إلى مبحثين : أولهما الأوزان الشعرية ، وثانيهما القوافي .

وبعد دراسة الأوزان الشعرية عند نزار خلصت للدراسة إلى النتائج التالية :

— إذا نوَّع في طول السطر الشعري لجأ إلى البحور الصافية منوعاً في عدد تفعيلاتها ، ولا يلجأ إلى البحور المختلطة إلا إذا وُحِّد أطوال الأسطر الشعرية

— حافظ إلى حد بعيد على الشكل القديم للقصيدة العربية رغم لجوئه لشعر التفعيلة ، لكنه وُحِّد أعداد التفعيلات في كل سطر شعري وخاصة في أعماله الأولى ، كل ما فعله أنه نوَّع في عدد تفعيلات السطور ، وكان ذلك في مرحلة متأخرة من إنتاجه .

— ومن مظاهر ارتباطه بالقديم أنه لم يلجأ إلى التنويع في البحور في القصيدة الواحدة .

— لا نلاحظ تأثره في مرحلة ما من مراحل بهجر معين نون غيره .

— لم يتخل عن القافية بدعوى التجديد . كل ما فعله هو أنه نوَّع القوافي في بعض قصائده بدءاً من الديوان الثالث حتى الديوان الأخير .

— اطرقت طريقة نزار مع طريقة القدماء في نسبة استخدامه لقوافي الراء والباء والنون واللام والميم والدادال . وحاد عنهم في قلة نظمه على الهمزة وندرة استخدامه للجيم والسين

— كأن تنويعه للقوافي مقنناً ، فقد كان ينوع في صوت القافية ويثبت من حركتها ، وقد يجعل كل شطرتي بيت بقافية موحدة مختلفة عما يسبقها وما يليها

خلصت دراسة أوزان الفعل عند نزار إلى النتائج التالية :

— عدل عن اللغة المعيارية في استخدامه للغة سهلة كلغة الحديث اليومي ، وكثافة استخدامه للأفعال المادية التي تخاطب الحواس الخمس ، وارتفاع نسبة الأفعال المجردة لديه أكثر من الأفعال المزيدة على عكس الواقع اللغوي

— احتل وزن " أفعل " أكبر نسبة بين أوزان الأفعال المزيدة التي يستخدمها نزار ، بعده

جاء وزن " فعّل " ، ثم وزن " افتعل " ، ثم وزن " تفعل " ، ووزن " فاعل " ، ووزن " استفعل " ، ووزن " انفعل " ، ووزن " تفاعل " ، ووزن " تفعلل " ، وأخيراً وزن " افعوعل " ، وجاءت كثافة هذه النسب أو ندرتها بحسب قدرة هذا الوزن أو ذاك على إنتاج

التفعيلات التي يبني عليها نزار أشعاره .

— أكبر صور التطور الدلالي لديه هي صورة التطور بالنقل ، ويكثر تغير الدلالة مع الموضوعات السياسية ويقل مع الموضوعات العاطفية .

— كل الأوزان المزیدة التي استخدمها نزار كانت الزيادة فيها للمعنى إلا فعلاً واحداً الزيادة فيه جاءت للإلحاق ، هو الفعل " تأرجح " للملحق بوزن " تفعل " .

أثر اللهجة المحلية واضح في استخدامه لبعض الأفعال التي لم ترد في المعاجم العربية كما في الأفعال : " انعتق " و " افكر " و " انزع " و " استفكر "

— ظهر لديه أيضاً الاستخدام المعاصر لبعض الأفعال مثل : أذاب ، أطفأ ، والمعاصرة تبدو في استخدامه مع هذه الأفعال بعض العناصر المستحدثة ، كما ظهر لديه إعادة استخدامه لبعض الأفعال بدلالات قديمة لم تعد مستعملة وإحيائها من جديد ، كما في استخدامه للفعل " زرر "

وأما عن المشتقات فقد أسفرت الدراسة عن النتائج التالية :

— لم يشذ أو ينحرف في استخدامه للمشتقات عن اللغة المعيارية .

— بدا اطراد لغته مع اللغة المعيارية في سعة استخدامه للمشتقات ذات السعة اللغوية لدى القدماء والعكس بالعكس ، وكذلك نسب استخدامه لأوزان المشتق ، فقد زاد لديه استخدامه للأوزان القياسية في كل مشتق من مشتقاته ، حتى في لجوئه إلى أوزان شاذة يشذ بنفس الطريقة التي شذوا بها .

— وكان العدول عن اللغة المعيارية في الناحية الدلالية ، وكان لاسم الفاعل أكبر نصيب من هذا العدول ، بتوسيع وتضييق ونقل الدلالة .

أخطأ أحياناً في استخدامه لبعض المشتقات ربما لحاجته لاستقامة التفعيلة ، كما في اسم الفاعل وصفه الليلة بالبارحة ، وعلى صيغ المبالغة واستخدامه لقعيد بدلاً من مقعد وعلى اسم المفعول وصفه للقم بالملوم وكان الأنسب وصفه بالململم .. وهكذا

المعاصرة بدت في استخدام اسم الآلة أكثر من أي مشتق آخر ، كما في استخدام " المقصلة " و " المشنقة " ، وبدت كذلك في استخدامه لاسم المكان ، مثل : المحكمة والمقهى والمشتل : فهذه المشتقات لم تورد في المعاجم القديمة لأن الدلالة فيها معاصرة .

وأُسفرت دراسة المجاز في الفصل الثالث عما يلي :

— اطرقت طريقة نزار مع طريقة القدماء في كثافة استخدامه للتشبيه ، حيث يحتل المرتبة الأولى في قائمة الصور لديه .

في تشبيهاته يغلب على نزار العفوية ، وهو فيما أرى لا يضع أمامه أدوات التشبيه ليقارن بينها أو يفاضل ، وإذا فاضل فتكون المفاضلة مراعاة للتفعيلة التي تقبل هذه الأداة وتكسرهما الأداة الأخرى .

— أكثر التشبيهات استخدامًا لديه التشبيه البليغ ، ثم التشبيه التفصيلي ، ثم التشبيه المجمل ، فالتشبيه الضمني ، والتمثيلي في ذيل القائمة . وأكثر أدوات التشبيه المستخدمة لديه هي : " الكاف " ، ثم " مثل " ، ثم " كأن " ، والفعل " يشبه " .

— التشبيه الضمني جاء في أشكال مختلفة ، أكثرها شيوعًا لديه إضافة المشبه إلى المشبه به ، وأقلها استخدام اسم التفضيل ، كما لجأ نزار في صياغته إلى استخدام " من " .

— وتأتي الاستعارة بنوعيتها في المرتبة الثانية بعد التشبيه .

ولم تخرج الاستعارات المكنية عن الأغراض الأصلية التي شاعت لدى القدماء من تجسيد وتشخيص وبيان الصفة الغالبة في المشبه به .

— جاءت الاستعارة بصنع علاقات تركيبية بين المشبه ووجه الشبه ، كان على رأسها علاقة المفعولية بإسناد المشبه إلى فعل من حقل دلالي ويكون مفعولا لهذا الفعل ، وهو من حقل دلالي آخر ، وكان في آخر هذه العلاقات علاقة الفاعلية : أن يسند إلى المشبه فعلا يقوم به لا يسند إليه في الواقع اللغوي الحقيقي .

— وفي استعاراته التصريحية يذكر المشبه مرة ، ثم يذكر بعد ذلك المشبه به عن طريق الإخبار ، أو عن طريق النداء .

— وجاءت الكناية بعد التشبيه والاستعارة من حيث كثافة الاستخدام ، وأشهر صفتين بارزتين كنى عنهما نزار : فحولة الرجل ، وضعف المرأة .

— أما المجاز المرسل ، فبالرغم من وجوده في الأدب العربي القديم والحديث ، لم نجد له أثرًا لديه في النماذج موضع البحث . وأرى أن في ذلك عدول عن اللغة المعيارية .

وفي المبحث الثاني تناولت الدراسة الحذف ، وخلصت إلى النتائج التالية :

— الحذف عنده لا لم يسر على منهج ثابت أو طريقة مطردة ، ففي بعض القصائد لا نكاد نعثر فيها على موضع واحد للحذف ، وهناك قصائد مكدسة بالحذف .

— جاء ترتيب العناصر اللغوية المحذوفة كالتالي : حذف أدوات النداء ، ومن بعده يأتي حذف المبتدأ ، ثم يأتي الفاعل وحذفه ، ومن بعده يأتي حذف همزة الاستفهام ، ثم يأتي حذف الخبر ، ومن بعده يأتي حذف الفعل ، ثم حذف المفعول به ، وحذف وحرف العطف ، وحذف الاسم المجرور . وجاء حذف الاسم المعطوف وحذف صلة الموصول في آخر مواضع الحذف .

— من أشهر أسباب الحذف عند نزار وجود قرينة لفظية أو معنوية ، وقد يحذف في بعض المواضع اعتمادًا على فهم القارئ للسياق .

— كما أن من أسبابه لديه ، والتي بدا فيها مطردًا مع القدماء حذف الفعل الدال على القول ، والاستهجان من التصريح بالمحذوف .

— من أسباب حذف المفعول والذي يبدو جديدًا ما أطلقت عليه اسم إرادة الإبهام لإتاحة الفرصة أمام القارئ لتقدير المحذوف .

— من مظاهر عدوله عن اللغة المعيارية في الحذف حذفه لأداة النداء لأسباب منها : اليأس وضيق المقام ، أو بيان اللفظة ، أو الضيق من المخاطب ، أو لبث الطمأنينة في نفس المخاطب ، وكذلك حذفه للفاعل لكرهه له ، وحذفه للمبتدأ لضيق المقام ، لكنه لم يلجأ إلى الحذف لسبب عروضي إلا في النادر .

وفي الباب الثاني تناولت الدراسة في أسلوبية الاطراد التوكيد ، وخلصت فيه إلى ما يلي : أنواع التوكيد التراثي لديه :

أولاً التوكيد اللفظي أضاف إليه دلالات جديدة ، أشهرها : بيان التكس للماديات أو المعنويات ، والامتداد والتطاول والتدرج ، ولجأ إليه في النادر لتحقيق القافية الخارجية أو الداخلية .

ثانيًا التوكيد بـ "إن" لم يخرج نزار يخرج في استخدامه لها عن معناها الرئيس وهو التوكيد ، اللهم إلا في معنى واحد وهو التعليل ، وجاء بها لتحقيق القافية في موضعين فقط

ثالثاً التوكيد بالضمير المنفصل بصوره المختلفة ، أسميناه توكيداً دلاليّاً ، ومن الأنماط التي صاغها نزار للتوكيد بهذا الضمير : استخدامه فاصلاً بين المبتدأ وخبره ، وذكره بعد أدوات الشرط ، وتقديمه على فاعله .

خامساً التوكيد بالنفي والاستثناء ، اكتفت برصد الطرق والأساليب ، دون إرجاعها في الغالب إلى أسبابها الدلالية .

سادساً التوكيد بـ " قد " قبل الفعل الماضي وذلك ما يهمننا ، وذلك ما وجدناه عند نزار وتوظيفه لها .

ثامناً التوكيد المعنوي : اطرقت طريقته مع طريقة القداء في طريقة صياغة ألفاظ التوكيد ، أكد بكل وبجميع .

تاسعاً التوكيد بـ إن واللام لم يخرج عما حدده العلماء لهذه التركيبية من شروط ، إلا أنه في أحدهما لجأ إلى هذه التركيبية لهدف عروضي

عاشراً التوكيد بأسلوب القسم كان مطرداً مع القداء في استخدامه للواو وقسمه بالله .

أما عن الأنماط الحديثة أو المبتكرة عند نزار ، فقد توصلت الدراسة إلى هذه الأنماط :
التوكيد بالتجانس اللفظي : من صوره : التوكيد بالإضافة ، أو إسناد الفعل إلى فاعل مشتق من نفس حروفه ، أو بوصف ما يريد أن يبرزه بصفة مشتقة منه ، أو بالجملة الاسمية من مبتدأ وخبر متجانسين ، أو بإضافة اسم التفضيل إلى المفضل المشتق من المؤكد

التوكيد بالعدد " ألف " : وقد لا يذكر التمييز ؛ ربما لإثارة القارئ للبحث عنه ، وقد لا يذكر تمييزه كما أقره العلماء بأن يأتي بعده مثلاً بالفعل ، أو بمكمل من مكملات الجملة .

وفي الفصل الثاني تناولت الدراسة الفصل والوصل ، وخلصت فيه النتائج التالية :
— الفصل يأتي لديه بنسبة أكبر من الوصل ، وذلك لخصيصة من الخصائص الطبيعية في اللغة ، حيث إن أسباب الفصل ودواعيه كثيرة :

أولاً — مواضع الفصل لديه :

أ — لكمال الانفصال ، وصوره :

١— أن يكون المعنى جديداً مع بداية كل قصيدة .

٢— للاختلاف في الإسناد ، بأن تكون الجملة الأولى خبرية والثانية إنشائية أو العكس ، وكذلك للاختلاف في نوعية الإنشاء .

ب - لكمال الاتصال ، بأن تكون الجملة الثانية بمثابة التوكيد أو البذل أو النعت أو المبينة والموضحة لما سبقتها . وربما الجديد لديه فصله بين الجملتين للاختلاف في نوعيتهما من حيث الاسمية أو الفعلية

ج - لشبه كمال الاتصال ، بأن تكون الثانية إجابة عن سؤال استدعته الأولى .

د - ومن الأسباب التي بينت الدراسة ندرتها للفصل الفصل عندما يكون بين الجملتين شبه كمال الانفصال ، أو ما يطلق عليه القطع للاحتياط ، أي الفصل لأمن اللبس .
ثانيًا - مواضع الوصل لديه :

أما الوصل فهو أقل عنده من الفصل ، ولا تتعدى أسبابه عن سببين ، هما :

أ - أن تقع الجملتان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، وذلك بأن تتفقا من ناحية الإسناد بأن تكونا خبريتين أو إنشائيتين . وإن اختلفت الجملتان الإنشائيتان في نوعية الإنشاء فلا بد من الفصل .

ب - أن يجمع الجملتين جامع عقلي في السياق العام .

أثبتت الإحصاءات أن نزارًا قد أخطأ في الفصل في بعض المواضع ، بأن تقع الجملتان بين كمال الاتصال والانفصال لاتفاقهما في الإسناد أو أن يكون بينهما جامع عقلي أو كان يخبر بخبرين متعارضين عن مبتدأ واحد ، ويفصل بينهما .

وجاء هذا الخطأ لتحقيق هدف عروضي وخدمة التفعيلة أو لإرادة التكتيف

كما أثبتت الإحصاءات أن نزارًا قد أخطأ في الوصل في خمسة عشر موضعًا ، وجاء الحكم بخطأ الوصل بأن يكون بين الجملتين كمال الاتصال ، أو كمال الانفصال .

وجاء الخطأ في الوصل لهدف عروضي أو تغليب الشكل على المعنى .

رصدت الدراسة كذلك كيفية التعامل مع جملة الحال التي يغلب نزار فصلها عما قبلها ، وعند تعدد الأحوال فهو يفصلها إن اتفقت ، ويصلها إذا تعارضت .

- وكذلك في جملة النعت لديه تكون غالبًا جملة فعلية ، ولا أثر للنعت الجملة الاسمية .

- جملة النعت يأتي بها على الأصل مفصولة ، وعند تعدد النعوت فإنه يفصل بينها على الأصل إن لم تكن متعارضة ، فإن كانت متعارضة وصل بينها ، وكذلك في تعامله مع الخبر بأنواعه ، يفصله عن المبتدأ ، وإذا تعددت يفصل بينها عند عدم التعارض ويصلها إذا تعارضت ، وذلك كله على الأصل

— لجأ نزار إلى الوصل بالجملة المعترضة ، ليستأنف الحديث الذي بدأه مرة أخرى كنوع من الاستطراد أو تنشيط ذهن المتلقي .

— من أدوات الوصل التي لجأ إليها نزار للفاء ، جاء بها للترتيب والسرعة ، وللسببية ولعطف المفصل على المجل ، واستخدمها لمعنى جديد هو التعليل في بعض المواضع .

وفي الفصل الثالث من الباب الثاني تناولت الدراسة التضمين ، وخرجت بالنتائج التالية :

— أحسن نزار في كثير من تضميناته ، لكنه انساق في قليل منها مع الرأي الشائع والأفكار المسبقة المتناقلة دون أن يثبت من حقيقتها ، ظهر ذلك في تناوله لشخصية هارون الرشيد وشخصية أبي زيد الهلالي .

— كما نجده — بالرغم من ثقافته التاريخية الواضحة — أخطأ في ذكر بعض الحقائق التاريخية كحديثه عن عقبة بن نافع وعلاقته بالأندلس .

— عندما ضمن أشعاره من القرآن أو الكتاب المقدس لم يضمنهما في سياق راق يليق بهما ، بل إنه يلخص معجزات الأنبياء ويختزل قيمتها في سياق لا يرقى ولا يقارب قدسية المعجزات ولا جلال الموقف الذي سبقت فيه .

— كذلك مما أكدته الدراسة من هذه التضمينات أنه متبنٍ لوجهة نظر فتاته في اليوميات ، وقد اتخذ موقفاً معادياً من التراث العربي الإسلامي ، ويعتبره في مجمله تخلفاً وقهراً وإرهاباً واستذلالاً ، وهذه نظرة جائرة لا تتسم بالموضوعية .

ثبت المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

أ - الأعمال الشعرية

" الأعمال الشعرية الكاملة الأولى " منشورات نزار قباني بيروت لبنان ط ٦ سنة ١٩٨٢
والتي تشمل الدواوين العشرة التالية :

١ - قالت لي السمراء

٢ - طفولة نهد

٣ - سامبا

٤ - أنت لي

٥ - قصائد

٦ - حبيبي

٧ - الرسم بالكلمات

٨ - يوميات امرأة لا مبالية

٩ - قصائد متوحشة

١٠ - كتاب الحب

ب - في السيرة الذاتية

- " قصتي مع الشعر " منشورات نزار قباني بيروت لبنان ط ١٣ سنة ١٩٩٣

ج - في الدراسات النقدية

" الشعر قنديل أخضر " منشورات نزار قباني لبنان سنة ١٩٧٨ م

ثانياً : المراجع

أ - المراجع القديمة

١ . ابن الأثير ، عز الدين بن أبي الحسن علي بن أبي الكرم

- " الكامل في التاريخ " دار صادر بيروت لبنان ط ٦ سنة ١٤١٥ هـ / ١٩٩٥ م

- " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر " تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد

مطبعة مصطفى البابي الحلبي سنة ١٣٥٨ هـ ١٩٣٩ م

٢ . أسامة بن منقذ

- " البديع في نقد الشعر " تحقيق د. أحمد أحمد بدوي - د. حامد عبد المجيد مطبعة

البابي الحلبي

٣ . الاسترأبادي ، رضي الدين محمد بن الحسن

- " شرح شافية ابن الحاجب " تحقيق : محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحي الدين

عبد الحميد در الكتب العلمية بيروت / لبنان سنة ١٣٩٥ هـ ، ١٩٧٥ م

- " شرح كافية ابن الحاجب " تصحيح يوسف حسن عمر جامعة قاريونس سنة ١٣٩٨ -

١٩٧٨

٤ . ابن إسحق ، أبو القاسم عبد الرحمن

- " كتاب اللامات " تحقيق : مازن المبارك دار الفكر - دمشق ط ٢ سنة ١٩٨٥ م

٥ . ابن أبي الإصبع المصري

- " تحرير التحرير " تحقيق : د. حفني محمد شرف القاهرة سنة ١٤١٦ هـ / ١٩٩٥ م .

٦. الأصفهاني ، أبو الفرج
- " الأغاني " مركز تحقيق التراث بالهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٢ م .
الألوسي ،
٧. الألوسي ، شهاب الدين محمود بن عبد الله
" روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني " مطبعة بولاق ط ١ سنة ١٣٠١ هـ .
٨. الأنباري ، أبو البركات بن أبي سعيد .
- " الإنصاف في مسائل الخلاف " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد سنة ١٩٥٣ م
٩. ثعلب ، أبو إسحق أحمد بن إسماعيل
قصص الأنبياء المسمى " عرائس المجالس " دار إحياء الكتب العربية / عيسى البابي
الخطبي وشركاه .
١٠. الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر
- " البيان والتبيين " تحقيق عبد السلام هارون نسخة الذخائر تقديم أ.د. عبد الحميد
راضي الشركة الدولية للطباعة ٢٠٠٣
١١. الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن
- " أسرار البلاغة " تحقيق : محمود محمد شاكر مطبعة المدني بالقاهرة ط ١ سنة ١٤١٢
١٩٩١ /
- " دلائل الإعجاز " قرأه وعلق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر مطبعة المدني
بالقاهرة - دار المدني بجده ط ٣ سنة ١٤١٣ هـ / ١٩٩٢ م .
١٢. الجرجاني ، علي بن محمد
- " التعريفات " تحقيق د. عبد المنعم خفاجي ، دار الرشاد القاهرة
١٣. ابن جني ، أبو الفتح عثمان
- " الخصائص " ٢ : ٤٤٦ تحقيق : محمد علي النجار عالم الكتب بيروت / لبنان .
- " سر صناعة الإعراب " تحقيق : مصطفى السقا - محمد الزفزاف - إبراهيم مصطفى -
عبد السلام أمين مطبعة مصطفى البابي الخطبي / القاهرة .
١٤. الخطيب القزويني ، جلال الدين
- " الإيضاح في علوم البلاغة " دار الجيل بيروت / لبنان
١٥. الخفاجي ابن سنان
- " سر الفصاحة " دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط ١ سنة ١٩٨٢ م / ١٤٠٢ هـ .
١٦. الذهبي ، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان
" سير أعلام النبلاء " تحقيق شعيب الأرنؤوط حقق هذا الجزء نذير حمدان مؤسسة
الرسالة بيروت لبنان ط ١١ سنة ١٤١٧ هـ ١٩٩٦ م
١٧. الرماني ، أبو الحسن علي بن عيسى
- " كتاب معاني الحروف " تحقيق د. عبد الفتاح شلبي دار نهضة مصر للطباعة والنشر
١٨. الزمخشري ، أبو القاسم محمود بن عمرو
- " الكشف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل " . مكتب
الإعلام الإسلامي في الحوزة العلمية بقم المقدسة ط ١ سنة ١٤١٤ هـ ق .
- " المفصل في صناعة الأعراب " تحقيق علي بو ملحم ، دار ومكتبة الهلال ببيروت ط
١ سنة ١٩٩٣ م .

١٩. السكاكي
" مفتاح العلوم " مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ط ٢ سنة ١٤١١هـ /
١٩٩٠م
٢٠. سيوييه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر
- " الكتاب " تحقيق : عبد السلام هارون طبعة الهيئة العامة للكتاب ، من ١٩٧٩-
١٩٨٣م .
٢١. السيوطي ، جلال الدين عبد الرحمن
- " الإتيقان في علوم القرآن " مطبعة البابي الحلبي ط ٣ سنة ١٣٧٠هـ / ١٩٥١م
- " المزهر في اللغة وأنواعها " تحقيق : أحمد جاد المولى ، علي البجاوي ، أبو الفضل
إبراهيم ، دار الجيل بيروت لبنان .
٢٢. الطبري ، ابن جرير
- " تاريخ الرسل والملوك " روائع التراث العربي .
- " جامع البيان في تفسير القرآن " تحقيق أحمد محمد شاكر مؤسسة الرسالة بيروت
لبنان ط ١ سنة ١٤٢٠هـ ٢٠٠٠م .
٢٣. عبد الله بن المعتز
- " البديع " اعتنى بنشره : إغناطيوس كراتشوفسكي دار المسيرة بيروت ط ٣ سنة
١٩٨٢ / ١٤٠٢
٢٤. ابن عبد ربه الأندلسي
- " العقد الفريد " شرح وضبط وتصحيح : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم
الإبياري مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ط ١ سنة ١٣٦٥هـ - ١٩٤٦م
٢٥. العسقلاني ، ابن حجر أحمد بن علي بن محمد بن محمد بن علي الكفائي
- " الإصابة في تمييز الصحابة " مطبعة مصطفى محمد بمصر سنة ١٣٥٨هـ ١٩٣٩م
٢٦. العسكري ، أبو هلال
" كتاب الصناعتين " تحقيق : علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم دار إحياء
الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه ط ١ سنة ١٣٧١هـ / ١٩٥٢م
٢٧. ابن عقيل ، بهاء الدين عبد الله الهمداني
- " شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد دار
الفكر ط ١٥ سنة ١٩٧٢م / ١٣٩٢هـ
٢٨. ابن فارس ، أبو الحسن أحمد بن زكريا
- " الصحابي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها " شرح وتحقيق : السيد
أحمد صقر يوليو ٢٠٠٣م
٢٩. قدامة بن جعفر
- " نقد الشعر " مكتبة الخانجي بمصر - مكتبة المثنى ببغداد سنة ١٩٦٣م
٣٠. القلقشندي ، أحمد بن علي بن أحمد
- " صبح الأعشى في صناعة الإنشا " المطبعة الأميرية بالقاهرة سنة ١٣٣١هـ /
١٩١٣م .
٣١. ابن كثير ، إسماعيل بن عمر
- " البداية والنهاية " تحقيق أحمد أبو ملحم وآخرين ، دار الكتب العلمية ، بيروت

٣٢. المبرد ، محمد بن يزيد
- " الكامل في اللغة والأدب " مكتبة المعارف بيروت
٣٣. المرادي ، الحسن بن القاسم
- " الجنى الداني في حروف المعاني " تحقيق فخر الدين قباوة - محمد نديم فاضل ، دار
الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط ١ ، سنة ١٤١٣ هـ / ١٩٩٢ م
٣٤. المسعودي
- " مروج الذهب " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية الكبرى ط ٤
سنة ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤ م
٣٥. المقرئ ، أحمد التلمساني
- " نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب " ، تحقيق : إحسان عباس - دار صادر
بيروت لبنان ط ٢ سنة ١٩٩٧ م .
٣٦. الميداني
- " مجمع الأمثال " تحقيق : جان عبد الله توما ، دار صادر ، بيروت ط ١ سنة ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠٢ م
٣٧. النسفي ، عبد الله بن أحمد بن محمود حافظ الدين أبو البركات
- " مدارك التنزيل وحقائق التأويل " دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي
٣٨. ابن هشام ، أبو محمد جمال الدين بن هشام الأنصاري
- " شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد
توزيع دار الفكر ، القاهرة .
- " مغني اللبيب " وبهامشه حاشية الشيخ محمد الأمير دار إحياء الكتب العربية ،
القاهرة .
٣٩. ابن هشام ، أبو محمد عبد الملك
- " سيرة ابن هشام " تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، مؤسسة علوم القرآن ، جدة ،
السعودية .
٤٠. ابن يعيش ، موفق الدين بن علي
- " شرح المفصل " مكتبة المتنبى ، القاهرة

ب - المراجع الحديثة

١. إبراهيم أنيس
- " موسيقى الشعر " مكتبة الأنجلو المصرية ط ٦ سنة ١٩٨٨ م
٢. أحمد أبو حاقّة
- " البلاغة والتحليل الأدبي " دار العلم للملايين بيروت ط ٢ سنة ١٩٩٣ م .
٣. أحمد الجندي
- " شعراء سورية " بيروت سنة ١٩٦٥
٤. أحمد أمين
- " فيض الخاطر " مكتبة النهضة المصرية ط ٤ سنة ١٩٥٨ م

٥. أحمد الحملاوي
- " زهر الربيع في المعاني والبيان والبدیع " مطبعة البابي الحلبي ط ٦ سنة ١٣٧٩هـ / ١٩٥٩م
٦. " ألف ليلة وليلة " منشورات دار مكتبة الحياة ببيروت (بدون تاريخ)
٧. إلياس ديب
- " أساليب التأكيد في اللغة العربية " إلياس ديب دار الفكر اللبناني ط ١ سنة ١٩٨٤
٨. جابر عصفور
- " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب " المركز الثقافي العربي ببيروت ط ٣ سنة ١٩٩٢
٩. جون كوين
- " اللغة الشعرية " بناء لغة الشعر ترجمة د. أحمد درويش دار غريب للطباعة والنشر القاهرة ط ٤ سنة ٢٠٠٠
١٠. حسني عبد الجليل يوسف
- " أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي " دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع - الأحساء السعودية ، مؤسسة المختار بالقاهرة ، ط ١ ، سنة ٢٠٠١م
١١. حسين نصار
- " القافية في العروض الأدب " دار المعارف / القاهرة سنة ١٩٨٠م
١٢. خديجة الحديثي
- " أبنية الصرف في كتاب سيبويه " ، منشورات مكتبة النهضة بغداد ط ١ سنة ١٩٦٥م - ١٣٨٥هـ
١٣. خريستو نجم
- " النرجسية في أدب نزار " دار الرائد العربي بيروت سنة ١٩٨٣م
١٤. درويش الجندي
- " علم المعاني " دار نهضة مصر للطبع والنشر
١٥. رجاء عيد
- " التجديد الموسيقي في الشعر العربي " منشأة دار المعارف / الإسكندرية
١٦. السيد سابق
- " فقه السنة " دار الفتح للإعلام العربي ، ط ١١ ، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م
١٧. سيد نوفل
- " البلاغة العربية في دور نشأتها " مطبعة البابي الحلبي سنة ١٩٩٥م
١٨. شكري عياد
- " مدخل إلى علم الأسلوب " مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة
- " موسيقى الشعر العربي " دار المعرفة / القاهرة ط ٢ سنة ١٩٧٨م
١٩. شوقي ضيف
- " شوقي شاعر العصر الحديث " المكتبة المركزية ، سنة ١٩٥٧م
٢٠. صفاء خلوصي
- " فن التقطيع الشعري والقافية " مكتبة المتنبي ببغداد ، ط ٥ ، سنة ١٩٧٧

٢١. طه شلاش
- " أوزان الفعل ومعانيها " مطبعة الآداب النجف الأشرف ، سنة ١٩٧١م
٢٢. عبد الحميد السيد عبد الحميد
- " تصريح الأفعال " المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، سنة ١٩٨٩م
٢٣. عبد الرحمن بدوي
- " شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية " مكتبة النهضة المصرية ، ط ٢ سنة ١٩٦٢م
٢٤. عبد الرحمن الوصيفي
- " نزار قباني شاعراً سياسياً " دار التحرير للطباعة ، القاهرة ، ط ١ ، سنة ١٩٩٥
٢٥. عبد الصبور شاهين
- " المنهج الصوتي للبنية العربية " مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي ، سنة ١٩٧٧م
٢٦. عبد الله الطيب
- " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها " دار الفكر ، القاهرة ، ط ٢ سنة ١٩٧٠م
٢٧. عبد المتعال الصعيدي
- " البلاغة العالية " مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط ٣ ، سنة ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م ،
٢٨. عدنان حسين قاسم
- " التصوير لشعري ، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية " الدار العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة ،
سنة ٢٠٠٠
٢٩. " لغة والا بداع - مبادئ علم الأسلوب الأدبي " انترناشيونال بريس ، القاهرة ، ط ٢ ،
سنة ١٩٨٨
٣٠. ماهر حسن فهمي
- " نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة " دراسة في فن الموازنة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ،
سنة ١٨٧١م
٣١. محمد إبراهيم شادي
- " أساليب البيان والصور القرآنية " دار والي الإسلامية بالمنصورة ، ط ١ ، سنة ١٩٩٥
٣٢. محمد العبد
- " تحليل الدلالة في الشعر الجاهلي " مكتبة الحرية الحديثة ، القاهرة ، سنة ١٤٠٧هـ /
١٩٨٦م
٣٣. محمد النويهي
- " قضية الشعر الجديد " دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط ٢ ، سنة ١٩٧١
٣٤. محمد حماسة عبد اللطيف
- " ظواهر نحوية في الشعر الحر " مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ١ ، سنة ١٩٩٠
٣٥. محمد عبد المطلب
- " البلاغة والأسلوبية " دار الثقافة بالقاهرة ، سنة ١٩٧٩
٣٦. محمد مندور
- " فن الشعر " دار الفكر العربي ، القاهرة ، سنة ١٩٨٩
٣٧. محيي الدين صبحي
- " الكون الشعري عند نزار قباني "

٣٨. مفيد فوزي
- " نزار وأنا " حوار أجراه معه الصحفي مفيد فوزي وطبع في كتاب بهذا الاسم في الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٨م
٣٩. منير العكش
- " أسئلة في الشعر " بيروت ، سنة ١٩٧٩.
٤٠. نازك الملائكة
" قضايا الشعر المعاصر " منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، أيلول سنة ١٩٦٢م
٤١. يوري لوتمان
- " تحليل النص الشعري - بنية القصيدة " ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد فتوح أحمد دار المعارف / القاهرة .

الدوريات

- مجلة الآداب بيروت عدد ١١ سنة ١٩٥٧ .
- مجلة فصول مجلد ١ عدد ٤ سنة ١٩٨١

المعاجم

- عمر كحالة " " معجم المؤلفين " مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ١ ، سنة ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م .
- مجدي وهبة ، كامل المهندس " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب " مكتبة لبنان ط ٢ سنة ١٩٨٤ .
- ابن منظور " لسان العرب " دار صادر ، بيروت لبنان
- " المعجم الوسيط " مجمع اللغة العربية ط ٢
- فرديناند توتل اليسوعي " المنجد في الأدب والعلوم " المطبعة الكاثوليكية ببيروت ط ٥
- ياقوت الحموي " معجم البلدان " ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان

المحتويات

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
١	المقدمة
٨	توطئة
	<u>الباب الأول : في أسلوبية العدول</u>
١٥	حول المنهج وأسلوبية العدول
	<u>الفصل الأول : الدراسة العروضية</u>
١٨	<u>الأوزان الشعرية</u>
٢٧	أشهر الزحافات والجلل المصاحبة للبحور لديه
٣٨	<u>القافية</u>
٥٦	القوافي الداخلية
	<u>الفصل الثاني : الدراسة الصوتية الصرفية</u>
٦٦	<u>أوزان الفعل ودلالاتها</u>
٧٤	وزن أفعَل
٧٧ فَعَّل
٨٠ افْتَعَلَ
٨٣ تَفَعَّل
٨٤ فاعَلَ
٨٦ اسْتَفْعَلَ
٨٧ اِنْفَعَلَ
٨٨ تَفَاعَلَ
٨٩ تَفَعَّلَ
٩٠ اَفْعُوْعَلَ
٩٤	<u>المشتقات</u>
٩٦	اسم الفاعل
١٠١	صيغ المبالغة
١٠٣	اسم المفعول
١٠٨ المكان
١١١ التفضيل

١١٢ الآلة
١١٥	الصفة المشبهة
١١٧	اسم الزمان

الفصل الثالث : الدراسة التركيبية

<u>١٢٢</u>	<u>المجاز</u>
١٢٣	التشبيه
١٣٩	الاستعارة
١٥١	الكناية
١٥٥	المجاز المرسل
١٦٠	الصور المبتكرة وأوجه الابتكار
<u>١٦٩</u>	<u>الحذف</u>
١٧٣	حذف حرف النداء
١٧٨ المبتدأ
١٨٣ الفاعل
١٨٨ أداة الاستفهام
١٩٠ المسند (الخبر)
١٩٢ الفعل
١٩٤ المفعول به
١٩٧ حرف العطف
١٩٩ الاسم المجرور
١٩٩ المعطوف
٢٠٠ صلة الموصول

الباب الثاني في أسلوبية الاطراد

الفصل الأول : التوكيد

<u>٢٠٥</u>	<u>الأنماط القديمة للتوكيد</u>
٢١٢	التوكيد اللفظي
٢١٨ بـ إن
٢٢٢ بالضمير المنفصل
٢٢٩ بالنفي الاستثناء
٢٤٣ بـ قد

٢٤٥ المعنوي
٢٤٧ بـ إن واللام
٢٤٩ بالقسم
<u>٢٥٦</u>	<u>الأنماط الجديدة للتوكيد</u>
٢٥٦	التوكيد بالتجانس اللفظي
٢٦٣ بالعدد " ألف "
<u>الفصل الثاني : الفصل والوصل</u>	
<u>٢٧١</u>	<u>الدراسة النظرية</u>
٢٧١	تمهيد
٢٧٥	مواضع الوصل
٢٨١	مواضع الفصل
٢٩٠	دراسة جملة الحال
<u>٢٩٨</u>	<u>الدراسة التطبيقية</u>
<u>الفصل الثالث : التضمين</u>	
٣٧٢	تمهيد
٣٧٨	تضمين الأعلام
٣٧٨	— الأعلام التاريخية
٣٩٣	— الدينية
٣٩٨	التضمين من التراث الشعبي
٤٠٦	التضمين من التراث الإسلامي
٤١٠ من المسيحية
٤١٥ من الكتب المقدسة
٤١٥	— من القرآن
٤١٨	— من الكتاب المقدس
٤٢٠	تضمين بعض الإشارات التاريخية
٤٢٣ أسماء جماعات وأمم وأماكن
٤٢٥ عادات عربية
<u>٤٣٢</u>	<u>الخاتمة</u>
٤٤٠	ثبت المصادر والمراجع

ملخص الرسالة

عنوان الرسالة : " الخطاب الشعري عند نزار قباني دراسة أسلوبية "

منهج الرسالة

طبقت في الرسالة نظريتين لغويتين الأولى " أسلوبية العدول " لبيان ما تميزت به لغة نزار عن اللغة المعيارية والعوامل التي جعلت من لغته لغة شعرية ، وما هي صور وأسباب الانحرافات أو التجاوزات التي لجأ إليها .

والثانية " أسلوبية الاطراد " ودراسة ظواهر أسلوبية مطردة لديه ميزته عن شعراء عصره ، ليس شرطاً أن تكون مخترقة لقانون اللغة العام ، ولكن أهم ما يميزها هو الاطراد ، لنعتبرها سمة مميزة له .

أهمية الرسالة

تأتي أهميتها من المنهج المتبع فيها وخصوصاً في بابها الأول " أسلوبية العدول " الذي لا يزال جديداً على تحليلنا اللغوي لنصوصنا الشعرية ، وخاصة في دراستنا للشعر الحر .

كما تأتي أهميتها من تعرضها لهذا الشاعر الذي لم يدرس دراسة لغوية أو أسلوبية بالقدر الكافي ، ربما لأن ما التصق به من ألقاب كشاعر المرأة أو شاعر الحب جعلت معظم الدراسات حوله دراسات نقدية تتناول إبداعه الشعري ودور المرأة في حياته وفي أدبه إلى آخر هذه الدراسات النقدية .

أجزاء الرسالة

تتكون هذه الرسالة من مقدمة وبايين وخاتمة .

المقدمة تتناول التعريف بالشاعر وأعماله وبالمنهج الذي سوف تتبعه ، وهدف الرسالة وأجزاءها .

الباب الأول : " في أسلوبية العدول "

يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة العروضية) ويتكون من المبحثين التاليين :

١- الأوزان الشعرية .

٢- القافية .

الفصل الثاني : (الدراسة الصرفية الدلالية) يتناول المبحثين التاليين :

١- أوزان الأفعال ودلالاتها .

٢- المشتقات المختلفة ودلالاتها .

الفصل الثالث : (الدراسة التركيبية) يتناول المبحثين التاليين :

١- الاستعارة والمجاز

٢- الحذف

الباب الثاني : " في أسلوبية الاطراد "

يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة الصوتية) يعالج هذا الفصل : التوكيد وأنواعه .

الفصل الثاني : (الدراسة التركيبية) يعالج هذا الفصل : الفصل والوصل وأشكالهما .

الفصل الثالث : (الدراسة الدلالية) يعالج هذا الفصل : التضمين وصوره .

الفصل الأول من الباب الأول : الأوزان الشعرية ، والقوافي

بعد دراسة الأوزان الشعرية خلصت الرسالة إلى النتائج التالية :

- إذا نوع نزار في طول السطر الشعري لجأ إلى البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة ، لا يلجأ إلى البحور المختلطة ذات التفعيلات المتنوعة إلا إذا وُجد أطوال الأسطر الشعرية .

- من مظاهر ارتباطه بالقديم عدم لجونه إلى التنويع في البحور في القصيدة الواحدة .

- عند استعراض بحور الشعر التي نظم فيها لا نلاحظ تأثيره في مرحلة ما من مراحلها ببحر معين دون غيره .

أما عن القوافي

- فقد ظلت من الركائز الأساسية التي اعتمد عليها نزار . كل ما فعله أن نوّع القوافي في بعض قصائده بدءًا من الديوان الثالث حتى الديوان الأخير . واطردت طريقته مع طريقة القدماء في نسبة استخدامه لقوافي الرءاء والباء والنون واللام والميم والذال ، بينما حاد عن طريقته في لجونه للقوافي المتنوعة بتقسيم القصيدة إلى فقرات أو مقاطع طويلة كل مقطع بقافية موحدة . قد ينوع في صوت القافية ويثبت من حركتها ، وقد يجعل كل شطري بيت بقافية موحدة مختلفة عما يسبقها وما يليها .

الفصل الثاني من الباب الأول : أوزان الأفعال ودلالاتها ، والمشتقات

- بدا عدول نزار عن اللغة المعيارية في استخدامه للغة مهلهة كلغة الحديث اليومي ، وكثافة استخدامه للأفعال المادية التي تخاطب الحواس الخمس ، وارتفاع نسبة الأفعال المجردة لديه أكثر من الأفعال المزيدة على عكس الواقع اللغوي .

- احتل وزن " أفعل " أكبر نسبة بين أوزان الأفعال المزيدة لديه ، ثم وزن " فَعْل " ، ثم بقية الأوزان . وتأتي كثافة استخدامه لوزن فعلي دون غيره إلى طواعية هذا الوزن أو ذاك لصنع تفعيلات البحور التي يكتب فيها دون غيره .

- أكبر صور التغير الدلالي لديه هي صورة التغير بالنقل ، بالتعبيرات المجازية والصور الفنية ، يكثر تغير الدلالة عنده مع الموضوعات السياسية ويقل مع الموضوعات العاطفية .

أما عن المشتقات

لم يشذ أو ينحرف عن اللغة المعيارية ، وصار على قواعدهم في الاشتقاق .
بدا الاطراد مع اللغة المعيارية في سعة استخدامه للمشتقات ذات السعة اللغوية لدى القدماء والعكس بالعكس ، بدا كذلك الاطراد مع طريقة القدماء في استخدامه لأوزان اسم الآلة .
أما مظاهر العدول عن اللغة المعيارية فبدأت في توسيع الدلالة وتضييق الدلالة ونقل الدلالة ، وبدأت المعاصرة في استخدامه لاسم المكان .

الفصل الثالث من الباب الأول : المجاز والحذف

وافق نزار القدماء في كثافة استخدامه للتشبيه ؛ حيث يحتل المرتبة الأولى في قائمة الصور لديه .
- أكثر التشبيهات استخدامًا لديه التشبيه البليغ ، ثم التشبيه التفصيلي ، ثم التشبيه المجمل ، فالتشبيه الضمني ، والتمثيلي يأتي في ذيل القائمة .
- وفي استعاراته التصريحية يذكر المشبه مرة ، ثم يذكر بعد ذلك المشبه به عن طريق الإخبار ، أو النداء .

- وتأتي الكناية بعد التشبيه والاستعارة من حيث كثافة الاستخدام . أشهر صفتين كنى عنهما: فحولة الرجل ، وضعف المرأة .

ولا نكاد نجد للمجاز المرسل أثرًا لديه في النماذج موضع البحث . وفي ذلك عدول عن اللغة المعيارية - رصدت الدراسة كذلك نوعيات مختلفة من الصور عند نزار ، كالصور الممتدة والصور المركبة .

أما عن الحذف

- فهو عنده لا يسير على منهج ثابت ، ففي قصائده لا نكاد نعثر له على أثر ، وأخرى مكدسة بالحذف .
- جاء ترتيب العناصر اللغوية المحذوفة كالتالي : حذف أدوات النداء ، ومن بعده يأتي حذف المبتدأ ، ثم يأتي الفاعل ، إلى آخر العناصر كما ستبين الدراسة .

- من أشهر أسباب الحذف عند نزار وجود قرينة لفظية أو معنوية ، وقد يحذف في بعض المواضع اعتمادًا على فهم القارئ للسياق ، كما أن من صورته ، والتي بدا فيها مطردًا مع القدماء حذف الفعل الدال على القول .

- من مظاهر عدوله عن اللغة المعيارية في الحذف حذفه لأداة النداء للياس وضيق المقام ، وليبان اللهفة ، وللضيق من المخاطب ، ولبث الطمأنينة في نفس المخاطب ، وكذلك

الفصل الأول من الباب الثاني : التوكيد

تأتي وسائل التوكيد التراثية لديه على النحو التالي :

أولا التوكيد اللفظي ظهر لديه بالإضافة إلى معناه الأصلي دلالات جديدة ، أشهرها :: بيان مدى التراكم والتكس للماديات أو المعنويات ، وبيان مدى الامتداد والتطاول ، وكذلك بيان التدرج . ولجأ إليه في النادر لتحقيق القافية الخارجية أو الداخلية .

ثانياً التوكيد بـ "إن" لم يخرج نزار في استخدامه لـ "إن" عن معناها الرئيس وهو التوكيد ، اللهم إلا في معنى واحد وهو التعليل .

ثالثاً التوكيد بالضمير المنفصل بصوره المختلفة : فاستخدمه فاصلاً بين المبتدأ وخبره ، وذكره بعد أدوات الشرط ، وقدمه على فاعله .

رابعاً بالنفي والاستثناء اكتفت الدراسة هنا برصد الطرق والأساليب دون إرجاعها إلى أسبابها الدلالية من بعد هذه الوسائل جاء التوكيد بـ "قد" ، فالتوكيد المعنوي ، فالتوكيد بـ "إن" واللام ، ثم التوكيد بأسلوب القسم وهو فيها جميعاً كان مطرداً مع طريقة القدماء .

ورصدت الدراسة بعض وسائل التوكيد المبتكرة كـ : التوكيد بالتجانس اللفظي والتوكيد بالعدد " ألف "

الفصل الثاني من الباب الثاني

الفصل والوصل

- الفصل يأتي لديه بنسبة أكبر من الوصل ، وذلك لتعدد أسبابه ودواعيه :

- فقد جاء الفصل لديه في مواضع ، أبرزها :

أ - أن يكون بين الجملتين كمال الانفصال بأن يكون المعنى جديداً ، أو للاختلاف في الإسناد .

ب - أن يكون بين الجملتين كمال الاتصال ، أو شبه كمال الاتصال أو شبه كمال الانفصال وجاء الوصل لأسباب أهمها :

أ - أن تقع الجملتان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، أو ألا يكون بينهما جامع عقلي يجمعهما في السياق العام .

رصدت الدراسة كذلك مواضع الفصل الخاطي ، والوصل الخاطي ، كما رصدت كيفية التعامل مع جملتي الحال والنعت ، وكيفية التعامل مع جملة الخبر .

الفصل الثالث من الباب الثاني : التضمين

رصدت الدراسة سبعين موضعاً جاء في بعضها التضمين مباشراً باللفظ أو العبارة ، أو غير مباشر بالمعنى .

- من أكثر مواضع التضمين لديه تضمين الأعلام ، من هذه الأعلام التاريخية والدينية والشعبية . ونزار في توظيفه لهذه الأعلام قد أحسن عندما تطابق ما قاله مع الواقع ومع الحقيقة التاريخية ، وأساء عندما خالف ما قاله هذه الحقيقة .

- ضمن أشعاره أيضاً بعض العبارات من الدين الإسلامي كتناوله لملك اليمين وحديثه عن أهل الكهف .

- ومن الدين المسيحي مباركة السيد المسيح للأشياء وجراحاته ، والتعميد والرجم بالحجارة .

- ضمن كذلك أشعاره من القرآن : تحدث عن سورة الفاتحة ، وسورة مريم وسورة الفتح ، تناول كذلك المن والسلوى . هكذا جاءت أبواب الرسالة

تلك هي فصول وأبواب الرسالة
وبعد ذلك تأتي الخاتمة بذكر النتائج ، ثم قائمة المصادر والمراجع

The study also observes locations in which separation and linkage are ill-chosen. It also observes how to deal with circumstantial and adjectival phrases, and with the predicate's phrase.

Unit Two, Chapter Three: Allusion:

The study locates seventy six places where allusions occur, either directly through a word or a phrase, or indirectly through the meaning.

- Qabbani's most common allusions are that of proper names; historical, religious, or mythical names. This is well applied when it matches with reality, and is badly applied when it does not.
- Qabbani in his poems alludes to a lot of phrases and words in the Arabic literature, and applies them all artistically.
- He also alludes to some phrases in Islam, such as tackling *Malak al Yamin* (right-arm angel), and talking about *Ashab Al Kahf* (the seven sleepers).
- He alludes to several points in Christianity, such as Jesus' blessing of things, the Passions of the Christ, baptism, and stoning.
- He also alludes to the Qura'an, speaking about *Sura Al Fatihah* (the Opening), *Sura Mayiam* (Mary), *Sura al Fath* (Victory, Conquest), and when talking about *al mann wal salawa* (Manna and quail).

Afterwards, the conclusion reveals the results, then the list of references.

fulfill an inner or external rhyme. In all his uses, he follows the standard language and the ancient.

Second, emphasis using “inna”: Qabbani does not use *inna* with any other sense than emphasis, except for justification, or fulfilling the rhyme in two places only.

Third, emphasis using the separated pronoun in its various forms: such as using it to separate the subject and the predicate, mentioning some conditioning words, and placing this pronoun before the agent.

Fourth, emphasis by negation and exclusion: (here I thought it enough to observe the ways and techniques of using negation and exclusion, regardless to their semantic grounds.

Fifth, emphasis using “qadd”: it precedes the past verb – this is all that has been found about it in Qabbani’s poems.

Sixth, semantic emphasis: Qabbani follows the ancient by using this type of emphasis.

Seventh, emphasis using “inna” and the “lam”: he also followed the rules stated by linguists for this formula.

Eighth, emphasis using oath: Qabbani follows the ancient by showing emphasis through the use of “wa” and swearing by God (Allah).

The study also observes some innovative means of emphasis such as emphasis by using similar words or by using the number “thousand”.

Unit Two, Chapter Two: Separation, Linkage and their Forms:

Qabbani uses separation more than linkage, due its several causes:

- Separation is remarkably located:
 - a) As total separation between the two meanings; as the meaning is totally new or a syntactic relationship is changed.
 - b) As total linkage between two sentences; when a sentence is emphasizes, explains, describes, or acts as an apposition to the preceding one.
 - c) As semi-total linkage between two sentences, if a sentence has the answer of a question posed by the preceding one.
 - d) As semi-total separation between two sentences, to avoid any misunderstanding that may occur in case of linking them.
- Linkage is basically used due to:
 - a) the occurrence of two sentences between total linkage and total separation, if they have the same syntactic relationship.
 - b) The occurrence of two sentences that are cognitively bound by a general context.

Unit One, Chapter Three: Synecdoche and Ellipses

Qabbani followed the ancient in their extensive use of similes above all other figures of speech.

- Qabbani's similes are generally characterized by spontaneity. The type he uses most is the one called tight simile, followed by the detailed simile, then the dormant simile, then the implicit simile, and finally analogous simile.
- The most common syntactic relationship between the object of comparison and the aspect of comparison is accusative. The least common is nominative.
- In his implied metaphors, he mentions the object compared, then mentions the object it is compared to through predication or use of vocative.
- Metonymies are less used than similes and metaphors in Qabbani's poems. The most common characteristics that he alludes to are the masculinity of men, and weakness of women.
- In the samples covered by the research, synecdoche is hardly found. This is a clear example of his deviation from standard language. The study also observes different types of images in Qabbani's poems, such as the extended images that he creates.

Concerning Ellipses:

Ellipses have no regular rule for Qabbani. In some poems, ellipses can hardly be located. In others, there are so much of them.

Deleted linguistic units can be ranked as follows: vocative words, the subject, the agent, some interrogatives, the predicate, the verb, the patient, conjunctions, the nouns that follow prepositions, the nouns that follow a conjunction, and, finally, relative clauses.

One of the causes for Qabbani's use of ellipses is the presence of a word, letter, etc. that clarifies the meaning of a metaphor; or the ellipses are used depending on the reader's understanding of the context. Also, following the ancient, Qabbani uses ellipses by deleting verbs that indicate utterance. On the other hand, Qabbani deviates from the standard language by deleting vocative words to indicate despair, yearning, annoyance with the addressee, or for soothing the addressee.

Unit Two, Chapter One: Emphasis:

Emphasis can occur in several ways. There is:

First, literal emphasis: it obtains new senses in addition to the original meaning; for example, showing accumulation of material or ideal things, extension and prolongation, or gradation. Qabbani rarely used emphasis to

Concerning Rhymes:

- The rhyme remained one of the main bases on which Qabbani depended. The rhyme scheme varied in some of his poems starting from his third collection of poems till the last one.
- Qabbani followed the old in the amount of rhymes that end in /r/, /b/, /n/, /l/, /m/, and /d/.
- Whereas he deviated from the old ways of the ancient in that he divided the poem into stanzas, each stanza of one particular rhyme. He would sometimes use various rhyming ends while its vocalization remains the same. The two halves of the line may rhyme together, even if they do not rhyme with the preceding and following lines.

Unit One, Chapter Two: Forms of Verbs and their Connotations, and Derivatives

Qabbani's deviation from the standard language begins when he uses simple, ordinary language; corporeal verbs that appeal to the five senses; and first-stem verbs rather than derivative stems of verbs extensively, contrary to the nature of the language.

The form "*af'al*" was the most largely used derivative stem of verbs in his poems, followed by "*fa'al*", then "*esta'al*", then "*taf'a'al*" and "*faa'el*", and "*estaf'al*" and "*enfa'al*" and "*tafa'al*" and "*tafa'lal*", and finally "*ef'aw'al*".

The most remarkable change of connotations occurs by shifting and use of synecdoche and metaphorical images. Changes of connotations are very frequent when the theme is political, but are much less often when the theme is emotional. Also changes of connotations by generalization or particularization occur with a frequency that varies from one form to another. He uses some verbs with their modern senses such as "*athab*" (dissolve) and "*atfa'a*" (put off / extinguish), and on the other hand he uses some verbs with archaic senses such as the use of "*zarrara*"

Concerning Derivatives:

Qabbani does not deviate from the standard language in the use of derivatives. He follows the standard language by extensively using derivatives that had been of wide senses when used by the ancient, and vice versa. He also follows the ancient in his use of the forms of machines names. On the other hand, he deviated from the standard language in widening, narrowing, and shifting connotations. He also deviated when deriving forms of active participle, passive participle and expressions of exaggeration. He also applied modern use in using nouns of place.

Chapter Two: (Phonetic and morphological studies) which tackles two subjects:

- forms of verbs and their connotations.
- Different derivatives and their semantic roles.

Chapter Three: (Syntactic studies) which tackles two subjects:

- Metaphors and synecdoche.
- Ellipses.

Unit Two: The Style of Following Standard Language:

This unit consists of three chapters:

Chapter One: (Phonetic studies). This chapter tackles: emphasis and its types.

Chapter Two: (Syntactic studies). This chapter tackles: separation, linkage and their forms.

Chapter Three: (Semantic studies). This chapter tackles: allusion and its forms.

Introduction:

Nezar Tawfiq Qabbani was born on the 21st of March, 1923, in Me'ezanet al Shahm, el Shaghaur Sq., Damascus. He had a happy childhood, enjoying the beauties of nature in his damask house.

His parents and his elder sister "Wesal" participated in forming his character. His father was stiff and severe. whereas his mother was full of tenderness. About his sister's life Qabbani mentioned nothing except that she was the first martyr to love in the Qabbani's house; for she chose to commit suicide when her father refused to let her marry the one she loves.

One of the secondary factors that helped forming his character is his work at the diplomatic institution and traveling between the capitals of the world. Also his luxurious settled life made writing poetry only a hobby, thus he only wrote what appealed to him.

Unit One, Chapter One: Poetic Meters and Rhymes

- Whenever the poet's lines varied in their length, he used simple rhythm, of the same foot, but different in the number of feet.
- He does not usually use rhythms of mixed feet, unless the length of the lines was unified; then the poem becomes columnar, differing only in the way of writing it.
- One of the aspects of his attachment to the old ways is that his rhythm – like that of the other poets that belong to the same school of poetry - does not vary in the same poem, so it appears as cacophony.
- On viewing his rhythms, there is no clear domination of one certain foot.

Synopsis of the Dissertation **“A Stylistic Study of the Poetical Speech in Nezar Qabbani’s Works”**

Methodology:

The researcher applies two theories:

The first: the style of deviation from standard language; to show what distinguished Qabbani’s language from the standard language, the factors that rendered his language poetical, how he deviated, and what he disregarded.

The second: the style of following standard language; studying stylistic phenomena that follow the standard language and that distinguished his style from that of his contemporaries. These phenomena do not necessarily violate the general law of the language, but they are mainly characterized by following standard language; a feature that distinguished Qabbani from his contemporaries.

The Importance of the Dissertation:

The importance of this dissertation lies in its methodology, especially in its first pivot “the style of deviation” which is still new in the analysis of the language of our poems, particularly when studying free verse.

Its importance also lies in the fact that it deals with a poet whose works have never been sufficiently studied linguistically and structurally; probably due to his being associated with being “women’s poet” or “the poet of love” which caused most of the studies that are based on him to be oriented towards his poetical creativity, the role that women played in his life, his poetical world and all such critical studies.

Sections of the Dissertation:

This dissertation consists of an introduction, two units, and a conclusion. The introduction includes an introduction to the poet, his works, our methodology, the aim of the thesis and its sections.

Unit One: The Style of Deviation from Standard Language:

This unit consists of three chapters:

Chapter One: (Prosodic studies) which tackles two subjects:

- Poetic meters.
- Rhyme.

**Ain Shams University
Faculty of Al-Asun
Arabic Department**

**Summary of PH.D
Titled**

**A stylistic study of the poetical speech
in Nizar Quabbani's Works**

**Prepared by :
Ashraf Mohammed Farid Ghannam**

***Under the Supervision of
Dr. Saeed Hassan Buheiry
Professor of linguistic Study
Department of Arabic***

2008



جامعة عين شمس
كلية الألسن
قسم اللغة العربية

عنوان الرسالة
الخطاب الشعري عن نزار قباني
(دراسة أسلوبية)

رسالة دكتوراه
إعداد
أشرف محمد فريد غنام

تحت إشراف

أ.د. سعيد حسن بحيري
أستاذ الدراسات اللغوية بكلية الألسن - جامعة عين شمس

ملخص الرسالة

العنوان : " الخطاب الشعري عند نزار قباني دراسة أسلوبية "

منهج الرسالة

■ سيطر الباحث نظريتين ، الأولى أسلوبية العدول لبيان ما تميزت به لغة نزار عن اللغة السعبارية والعوامل التي جعلت من لغته لغة شعرية وما هي الانحرافات أو التجاوزات التي لجأ إليها .
والثانية " أسلوبية الاطراد " ودراسة ظواهر أسلوبية مطردة لديه ميزته عن شعراء عصره ، ليس شرطاً أن تكون مخترقة لقانون اللغة العام ولكن أهم ما يميزها هو الاطراد ، لنعتبرها سمة ميزت نزاراً عن باقي شعراء عصره .

أهمية الرسالة

تأتي أهميتها من المنهج المتبع فيه وخاصة في محورها الأول " أسلوبية العدول " الذي لا يزال جدي على تحليلنا اللغوي لنصوصنا الشعرية وخاصة في دراساتنا للشعر الحر .
كما تأتي أهميتها من تعرضها لهذا الشاعر الذي لم يدرس دراسة لغوية أو أسلوبية بالقدر الكافي ، رب لأن ما التصق به من القاب كشاعر المرأة أو شاعر الحب جعلت معظم الدراسات حوله تنصب على إيذاء الشعري ودور المرأة في حياته وعالمه الشعري .. إلى آخر هذه الدراسات النقدية .

أجزاء الرسالة

تتكون هذه الرسالة من مقدمة وبابين وخاتمة .
المقدمة تتناول التعريف بالشاعر وأعماله وبالمنهج الذي سوف نتبعه ، وهدف الرسالة وأجزائها .
الباب الأول : " في أسلوبية العدول "

يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة العروضية) ويتكون من المبحثين التاليين :

١. الأوزان الشعرية .

٢. القافية .

الفصل الثاني : (الدراسة الصوتية الصرفية) يتناول المبحثين التاليين :

١. أوزان الأفعال ودلالاتها .

٢. المشتقات المختلفة ودلالاتها .

الفصل الثالث : (الدراسة التركيبية) تناول فيه المبحثين التاليين :

١. الاستعارة والمجاز .

٢. الحذف .

الباب الثاني : " في أسلوبية الاطراد "

يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة الصوتية) يعالج هذا الفصل : التوكيد وأنواعه

الفصل الثاني : (الدراسة التركيبية) يعالج هذا الفصل : الفصل والوصل وأشكالهما

الفصل الثالث : (الدراسة الدلالية) يعالج هذا الفصل : التضمين وصوره .

المدخل

ولد نزار توفيق القباني في الحادي والعشرين من مارس سنة ١٩٢٣م في مئذنة الشحم بحي الشاغور بدمشق ، عاش طفولة سعيدة بين أحضان الطبيعة الخلابة في بيته الدمشقي ،
من الشخصيات التي ساعدت في تكوين شخصيته الوالدان الأب والأم ، والأخت الكبرى وصال :
كان الأب قاسياً عنيقاً وكانت الأم تقيض بالحنان ، أما عن الأخت " وصال " فلم يذكر نزار عن حياتها شيئاً سوى أنها كانت أول شهيدة للحب في دارهم ؛ فقد انتحرت هذه الأخت الكبرى ؛ لأن سلطة هذا الأب منعته من الزواج بمن تحب ؛ ففضلت الانتحار .
ومن العوامل جانبية أخرى شكلت شخصيته عمله بالدبلوماسية وتجوّاله بين عواصم العالم ، كما أن حياته المترفة المستقرة جعلت الشعر لديه هواية ، فكان لا يكتب إلا ما يروق له ويستهويه .

الفصل الأول من الباب الأول : الأوزان الشعرية ، والقوافي

- إذا نوع الشاعر في طول السطر الشعري لجأ إلى البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة منوعاً في عددها في كل سطر .
- لا يلجأ إلى البحور المختلطة ذات التفعيلات المتنوعة إلا إذا وُحِدَ أطوال الأسطر الشعرية فتتكون القصيدة عمودية تختلف فقط في طريقة الكتابة .
- ومن مظاهر ارتباطه بالقديم أنه لم يلجأ إلى التنويع في البحور في القصيدة الواحدة ، فتبدو كما يسميها البعض بالحشجة النغمية ، كشأن معظم شعراء مدرسته .
- وعند استعراض بحور الشعر التي نظم فيها لا نلاحظ تأثيره في مرحلة ما من مراحلها ببحر معين دون غيره .

أما عن القوافي

فقد ظلت القافية من الركائز الأساسية التي اعتمد عليها نزار كل ما فعله أن نوع القوافي في بعض قصائده بدءاً من الديوان الثالث حتى بالديوان الأخير .

اطردت طريقة نزار مع طريقة القدماء في نسبة استخدامه لقوافي الراء والباء والنون واللام والميم والdal .

حاد عن طريقة القدماء أيضاً في لجوئه للقوافي المنوعة بتقسيم القصيدة منوعة القوافي إلى فقرات أو مقاطع طويلة يجعل كل مقطع بقافية موحدة . وقد ينوع في صوت القافية ويثبت من حركتها ، وقد يجعل كل شطري بيت بقافية موحدة مختلفة عما يسبقها وما يليها .

الفصل الثاني من الباب الأول : أوزان الأفعال ودلالاتها ، والمشتقات

- بدأ عدول نزار عن اللغة المعيارية في استخدامه للغة سهلة كلغة الحديث اليومي ، وكثافة استخدامه للأفعال المادية التي تخاطب الحواس الخمس ، مما ، وارتفاع نسبة الأفعال المجردة لديد أكثر من الأفعال المزيدة على عكس الواقع اللغوي

- احتل وزن " أفعل " أكبر نسبة بين أوزان الأفعال المزيدة لديه ، ثم وزن " فَعْل " ، ثم وزن " افتعل " ، ثم وزن " تفعل " ، ووزن " فاعل " ، ووزن " استفعل " ، ووزن " انفعل " ، ووزن " تفاعل " ، ووزن " تفعلل " ، وأخيراً وزن " افعلول " .

- أكبر صور التغير الدلالي لديه هي صورة التغير بالنقل ، بالتعبيرات المجازية والصور الفنية ، يكثر تغير الدلالة مع الموضوعات السياسية ويقل مع الموضوعات العاطفية ، والتغير الدلالي بالتخصيص أو بالتعميم جاء بنسب متقاربة ومتفاوتة من وزن إلى آخر .

ظهر لديه أيضاً الاستخدام المعاصر لبعض الأفعال مثل : أذاب ، أطفأ ، والمعاصرة ، كما ظهر لديه إعادة استخدامه لبعض الأفعال بدلالات قديمة لم تعد مستعملة ، كما في استخدامه للفعل " زرر " .

أما عن المشتقات

لم يشذ أو ينحرف عن اللغة المعيارية ، وصار على قواعدهم في الاشتقاق .

بدأ الاطراد مع اللغة المعيارية في سعة استخدامه للمشتقات ذات السعة اللغوية لدى القدماء والعكس بالعكس ، بدأ كذلك الاطراد مع طريقة القدماء في استخدامه لأوزان اسم الآلة .

أما مظاهر العدول والخروج على اللغة المعيارية فبدأت في توسيع الدلالة وتضييق الدلالة ونقل الدلالة ، وشذوذه في بعض الأحيان في اشتقاقه لبعض أوزان اسم الفاعل أو اسم المفعول أو صيغ المبالغة عن استخدام القدماء لها ، وبدأت المعاصرة في استخدامه لاسم المكان .

وافق نزار القدماء في كثافة استخدامه للتشبيه حيث يحتل المرتبة الأولى في قائمة الصور لديه .
 - في تشبيهاته يغلب على نزار العفوية ، أكثر التشبيهات استخداماً لديه التشبيه البليغ ، ثم التشبيه التفصيلي ، ثم التشبيه المجمل ، فالتشبيه الضمني ، والتمثيلي في ذيل القائمة .
 - كان على رأس العلاقات التركيبية بين المشبه ووجه الشبه علاقة المفعولية بإسناد ، وآخرها علاقة الفاعلية .
 - وفي استعاراته التصريحية يذكر المشبه مرة ، ثم يذكر بعد ذلك المشبه به عن طريق الإخبار ، أو عن طريق النداء .
 - وتأتي الكناية تأتي بعد التشبيه والاستعارة من حيث كثافة الاستخدام ، أشهر صفتين كنى عنهما : فحولة الرجل ، وضعف المرأة .
 لا نكاد نجد للمجاز المرسل أثراً لديه في النماذج موضع البحث . وفي ذلك عدول عن اللغة المعيارية كما رصدت الدراسة كذلك نوعيات مختلفة من الصور عند نزار ، كالصور الممتدة التي يصنعها .
أما عن الحذف

الحذف عند نزار لا يسير على منهج ثابت ، ففي بعض القصائد لا نكاد نعثر فيها على موضع واحد للحذف ، وهناك قصائد مكدسة بالحذف .
 جاء ترتيب العناصر اللغوية المحذوفة كالتالي : حذف أدوات النداء ، ومن بعده يأتي حذف المبتدأ ، ثم يأتي الفاعل وحذفه ، ومن بعده يأتي حذف همزة الاستفهام ، ثم يأتي حذف الخبر ، ومن بعده يأتي حذف الفعل ، ثم حذف المفعول به وحذف وحرف العطف وحذف الاسم المجرور وجاء حذف الاسم المعطوف وحذف صلة الموصول في آخر مواضع الحذف .
 - من أشهر أسباب الحذف عند نزار وجود قرينة لفظية أو معنوية ، وقد يحذف في بعض المواضع اعتماداً على فهم القارئ للسياق ، - كما أن من أسبابه ، والتي بدا فيها مطرداً مع القدماء حذف الفعل الدال على القول .
 - من مظاهر عدوله عن اللغة المعيارية أو عن طريقة القدماء في الحذف حذفه لأداة النداء للباس وضيق المقام ، وليبيان اللفظة ، وللضيق من المخاطب ، وللبث الطمأنينة في نفس المخاطب ، وكذلك

الفصل الأول من الباب الثاني : التوكيد

أنواع التوكيد لديه يأتي بيانها كالتالي :
 أولاً التوكيد اللفظي ظهر لديه مع المعنى الأصلي دلالات جديدة ، أشهرها :: بيان مدى التراكم والتكدس للماديات أو المعنويات ، وبيان مدى الامتداد والتطاول ، وكذلك لبيان التدرج ، ولجأ إليه في النادر لتحقيق القافية الخارجية أو الداخلية ، وهو في كل الاستخدامات مطرد مع طريقة القدماء في استخدامه مع اللغة المعيارية .
 ثانياً التوكيد بـ "إن" لم يخرج نزار في استخدامه لها عن معناها الرئيس وهو التوكيد ، اللهم إلا في معنى واحد وهو التعليل ، وجاء بها لتحقيق القافية في موضعين فقط .
 ثالثاً التوكيد بالضمير المنفصل بصوره المختلفة : ومن الأنماط التي صاغها نزار للتوكيد بهذا الضمير : استخدامه فاصلاً بين المبتدأ وخبره ، وذكره بعد أدوات الشرط ، وتقديمه على فاعله .
 خامساً بالنفي والاستثناء اكتفت برصد الطرق والأساليب دون إرجاعها في الغالب إلى أسبابها الدلالية .
 سادساً التوكيد بـ "قد" تأتي للتوكيد قبل الفعل الماضي وذلك ما يهمننا ، وذلك ما وجدناه عند نزار وتوظيفه لها .

ثامناً التوكيد المعنوي : اطردت طريقة نزار مع القدماء في استخدامه لهذا النوع من التوكيد تاسعاً التوكيد بـ إن واللام لم يخرج عما حدده العلماء لهذه التركيبية من شروط .
 عاشراً التوكيد بأسلوب القسم كان مطرداً مع طريقة القدماء في استخدامه للواو وقسمه بالله .
 رصدت الدراسة بعض وسائل التوكيد المبتكرة كـ : التوكيد بالتجالس اللفظي والتوكيد بالعدد " ألف "

الفصل الثاني من الباب الثاني

الفصل والوصل

- الفصل يأتي لديه بنسبة أكبر من الوصل ، وذلك لتعدد أسبابه ودواعيه :

- فقد جاء الفصل لديه في مواضع ، أبرزها :

أ - أن يكون بين المعنيين كمال الانفصال بأن يكون المعنى جديداً ، أو للاختلاف في الإسناد ،
ب - أن يكون بين الجملتين كمال الاتصال ، بأن تكون الجملة الثانية بمثابة التوكيد أو البدل أو النعت
أو الموضحة لما سبقها .

ج - أن يكون ما بين الجملتين شبه كمال الاتصال ، بأن تكون الثانية إجابة عن سؤال استدعته الأولى

د - أن يكون بين الجملتين شبه كمال الانفصال ، أي الفصل لأمن اللبس إذا وصلت

وجاء الوصل لأسباب أهمها :

أ - أن تقع الجملتان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، وذلك بأن تتفقان من ناحية الإسناد

ب - ألا يكون بين الجملتين جامع عقلي يجمعهما في السياق العام .

رصدت الدراسة كذلك مواضع للفصل الخاطي ، وكذلك للوصل الخاطي ، كما رصدت الدراسة

كيفية التعامل مع جملة الحال والنعت ، وميفية التعامل مع جملة الخبر

الفصل الثالث من الباب الثاني : التضمين

رصدت الدراسة ستة وسبعين موضعاً جاء فيه التضمين سواء تضميناً مباشراً باللفظ أو العبارة ، أو
غير مباشر بالمعنى .

- من أكثر مواضع التضمين لديه تضمين الأعلام ، من هذه الأعلام التاريخية والدينية والأسطورية ،
إن نزاراً في توظيفه لهذه الأعلام قد أحسن عندما تطابق ما قاله مع الواقع ومع الحقيقة التاريخية ،
وأساء عندما خالف ما قاله هذه الحقيقة

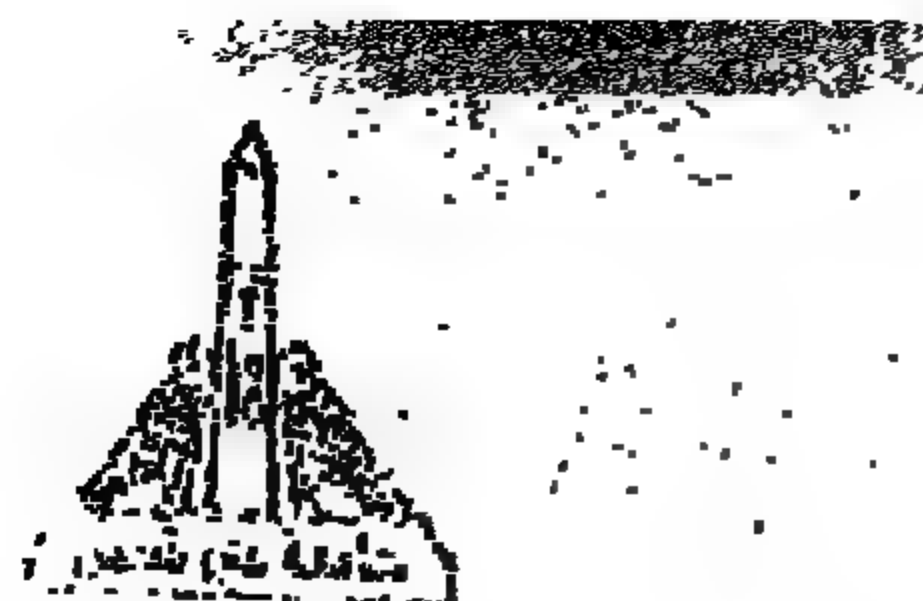
- ضمن نزار أشعاره كثيراً من ألفاظ وعبارات مستوحاة من الأدب العربي ، وأحسن توظيفها كلها .

- ضمن أشعاره أيضاً بعض العبارات من الدين الإسلامي كتناوله لملك اليمين وحديثه عن أهل
الكهف ،

- أما من الدين المسيحي فقد ضمن أشعاره الكثير ، منها مباركة السيد المسيح للأشياء وحديثه عن
جراحات المسيح ، تحدث عن التعميد وعن الرجم بالحجارة

- ضمن كذلك أشعاره من القرآن : تحدث عن سورة الفاتحة ، وسورة مريم وسورة الفتح ، تناول
كذلك المن والسلوى .

وبعد ذلك تأتي الخاتمة بذكر النتائج ، ثم قائمة المراجع



Al-Qadisiyah University
Faculty of Arts
Arabic Department

Summary of PH.D

Titled
linguistic study of the poetical speech in
reran qabbani's works

Prepared by
Ashraf Mohammed Farid Ghannum

Supprused by
Dr. Saeed Hasan Buheiry
Dr. Thepoo. Af bushte

Synopsis of the Dissertation

"A Stylistic Study of the Poetical Speech in Nezar Qabbani's Works"

Methodology:

The researcher applies two theories:

The first: the style of deviation from standard language; to show what distinguished Qabbani's language from the standard language, the factors that rendered his language poetical, how he deviated, and what he disregarded.

The second: the style of following standard language; studying stylistic phenomena that follow the standard language and that distinguished his style from that of his contemporaries. These phenomena do not necessarily violate the general law of the language, but they are mainly characterized by following standard language; a feature that distinguished Qabbani from his contemporaries.

The Importance of the Dissertation:

The importance of this dissertation lies in its methodology, especially in its first pivot "the style of deviation" which is still new in the analysis of the language of our poems, particularly when studying free verse.

Its importance also lies in the fact that it deals with a poet whose works have never been sufficiently studied linguistically and structurally; probably due to his being associated with being "women's poet" or "the poet of love" which caused most of the studies that are based on him to be oriented towards his poetical creativity, the role that women played in his life, his poetical world and all such critical studies.

Sections of the Dissertation:

This dissertation consists of an introduction, two units, and a conclusion.

The introduction includes an introduction to the poet, his works, our methodology, the aim of the thesis and its sections.

Unit One: The Style of Deviation from Standard Language:

This unit consists of three chapters:

Chapter One: (Prosodic studies) which tackles two subjects:

- Poetic meters.
- Rhyme.

Chapter Two: (Phonetic and morphological studies) which tackles two subjects:

- forms of verbs and their connotations.
- Different derivatives and their semantic roles.

Chapter Three: (Syntactic studies) which tackles two subjects:

- Metaphors and synecdoche.
- Ellipses.

Unit Two: The Style of Following Standard Language:

This unit consists of three chapters:

Chapter One: (Phonetic studies). This chapter tackles: emphasis and its types.

Chapter Two: (Syntactic studies). This chapter tackles: separation, linkage and their forms.

Chapter Three: (Semantic studies). This chapter tackles: allusion and its forms.

Introduction:

Nezar Tawfiq Qabbani was born on the 21st of March, 1923, in Me'ezanet al Shahm, el Shaghour Sq., Damascus. He had a happy childhood, enjoying the beauties of nature in his damask house.

His parents and his elder sister "Wesal" participated in forming his character. His father was stiff and severe, whereas his mother was full of tenderness. About his sister's life Qabbani mentioned nothing except that she was the first martyr to love in the Qabbani's house; for she chose to commit suicide when her father refused to let her marry the one she loves.

One of the secondary factors that helped forming his character is his work at the diplomatic institution and traveling between the capitals of the world. Also his luxurious settled life made writing poetry only a hobby, thus he only wrote what appealed to him.

Unit One, Chapter One: Poetic Meters and Rhymes

- Whenever the poet's lines varied in their length, he used simple rhythm, of the same foot, but different in the number of feet.
- He does not usually use rhythms of mixed feet, unless the length of the lines was unified; then the poem becomes columnar, differing only in the way of writing it.
- One of the aspects of his attachment to the old ways is that his rhythm - like that of the other poets that belong to the same school of poetry - does not vary in the same poem, so it appears as cacophony.
- On viewing his rhythms, there is no clear domination of one certain foot.

Concerning Rhymes:

- The rhyme remained one of the main bases on which Qabbani depended. The rhyme scheme varied in some of his poems starting from his third collection of poems till the last one.
- Qabbani followed the old in the amount of rhymes that end in /r/, /b/, /n/, /l/, /m/, and /d/.
- Whereas he deviated from the old ways of the ancient in that he divided the poem into stanzas, each stanza of one particular rhyme. He would sometimes use various rhyming ends while its vocalization remains the same. The two halves of the line may rhyme together, even if they do not rhyme with the preceding and following lines.

Unit One, Chapter Two: Forms of Verbs and their Connotations, and Derivatives

Qabbani's deviation from the standard language begins when he uses simple, ordinary language; corporeal verbs that appeal to the five senses; and first-stem verbs rather than derivative stems of verbs extensively, contrary to the nature of the language.

The form "*af'al*" was the most largely used derivative stem of verbs in his poems, followed by "*fa'al*", then "*esta'al*", then "*taf'a'al*" and "*faa'el*", and "*estaf'al*" and "*enfa'al*" and "*tafa'al*" and "*tafa'lal*", and finally "*ef'aw'al*".

The most remarkable change of connotations occurs by shifting and use of synecdoche and metaphorical images. Changes of connotations are very frequent when the theme is political, but are much less often when the theme is emotional. Also changes of connotations by generalization or particularization occur with a frequency that varies from one form to another. He uses some verbs with their modern senses such as "*athab*" (dissolve) and "*af'a'a*" (put off / extinguish), and on the other hand he uses some verbs with archaic senses such as the use of "*zarrara*".

Concerning Derivatives:

Qabbani does not deviate from the standard language in the use of derivatives. He follows the standard language by extensively using derivatives that had been of wide senses when used by the ancient, and vice versa. He also follows the ancient in his use of the forms of machines names. On the other hand, he deviated from the standard language in widening, narrowing, and shifting connotations. He also deviated when deriving forms of active participle, passive participle and expressions of exaggeration. He also applied modern use in using nouns of place.

Unit One, Chapter Three: Synecdoche and Ellipses

Qabbani followed the ancient in their extensive use of similes above all other figures of speech.

- Qabbani's similes are generally characterized by spontaneity. The type he uses most is the one called tight simile, followed by the detailed simile, then the dormant simile, then the implicit simile, and finally analogous simile.
- The most common syntactic relationship between the object of comparison and the aspect of comparison is accusative. The least common is nominative.
- In his implied metaphors, he mentions the object compared, then mentions the object it is compared to through predication or use of vocative.
- Metonymies are less used than similes and metaphors in Qabbani's poems. The most common characteristics that he alludes to are the masculinity of men, and weakness of women.
- In the samples covered by the research, synecdoche is hardly found. This is a clear example of his deviation from standard language. The study also observes different types of images in Qabbani's poems, such as the extended images that he creates.

Concerning Ellipses:

Ellipses have no regular rule for Qabbani. In some poems, ellipses can hardly be located. In others, there are so much of them.

Deleted linguistic units can be ranked as follows: vocative words, the subject, the agent, some interrogatives, the predicate, the verb, the patient, conjunctions, the nouns that follow prepositions, the nouns that follow a conjunction, and, finally, relative clauses.

One of the causes for Qabbani's use of ellipses is the presence of a word, letter, etc. that clarifies the meaning of a metaphor; or the ellipses are used depending on the reader's understanding of the context. Also, following the ancient, Qabbani uses ellipses by deleting verbs that indicate utterance. On the other hand, Qabbani deviates from the standard language by deleting vocative words to indicate despair, yearning, annoyance with the addressee, or for soothing the addressee.

Unit Two, Chapter One: Emphasis:

Emphasis can occur in several ways. There is:

First, literal emphasis: it obtains new senses in addition to the original meaning; for example, showing accumulation of material or ideal things, extension and prolongation, or gradation. Qabbani rarely used emphasis to

fulfill an inner or external rhyme. In all his uses, he follows the standard language and the ancient.

Second, emphasis using “inna”: Qabbani does not use *inna* with any other sense than emphasis, except for justification, or fulfilling the rhyme in two places only.

Third, emphasis using the separated pronoun in its various forms: such as using it to separate the subject and the predicate, mentioning some conditioning words, and placing this pronoun before the agent.

Fourth, emphasis by negation and exclusion: (here I thought it enough to observe the ways and techniques of using negation and exclusion, regardless to their semantic grounds.

Fifth, emphasis using “qadd”: it precedes the past verb – this is all that has been found about it in Qabbani’s poems.

Sixth, semantic emphasis: Qabbani follows the ancient by using this type of emphasis.

Seventh, emphasis using “inna” and the “lam”: he also followed the rules stated by linguists for this formula.

Eighth, emphasis using oath: Qabbani follows the ancient by showing emphasis through the use of “wa” and swearing by God (Allah).

The study also observes some innovative means of emphasis such as emphasis by using similar words or by using the number “thousand”.

Unit Two, Chapter Two: Separation, Linkage and their Forms:

Qabbani uses separation more than linkage, due its several causes:

- Separation is remarkably located:
 - a) As total separation between the two meanings; as the meaning is totally new or a syntactic relationship is changed.
 - b) As total linkage between two sentences; when a sentence is emphasizes, explains, describes, or acts as an apposition to the preceding one.
 - c) As semi-total linkage between two sentences, if a sentence has the answer of a question posed by the preceding one.
 - d) As semi-total separation between two sentences, to avoid any misunderstanding that may occur in case of linking them.
- Linkage is basically used due to:
 - a) the occurrence of two sentences between total linkage and total separation, if they have the same syntactic relationship.
 - b) The occurrence of two sentences that are cognitively bound by a general context.

The study also observes locations in which separation and linkage are ill-chosen. It also observes how to deal with circumstantial and adjectival phrases, and with the predicate's phrase.

Unit Two, Chapter Three: Allusion:

The study locates seventy six places where allusions occur, either directly through a word or a phrase, or indirectly through the meaning.

- Qabbani's most common allusions are that of proper names; historical, religious, or mythical names. This is well applied when it matches with reality, and is badly applied when it does not.
 - Qabbani in his poems alludes to a lot of phrases and words in the Arabic literature, and applies them all artistically.
 - He also alludes to some phrases in Islam, such as tackling *Malak al Yamin* (right-arm angel); and talking about *Ashab Al Kahf* (the seven sleepers).
 - He alludes to several points in Christianity, such as Jesus' blessing of things, the Passions of the Christ, baptism, and stoning.
 - He also alludes to the Qura'an, speaking about *Sura Al Fatihah* (the Opening), *Sura Mayiam* (Mary), *Sura al Fath* (Victory, Conquest), and when talking about *al mann wal salawa* (Manna and quail).
-

Afterwards, the conclusion reveals the results, then the list of references.

